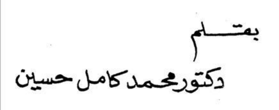
أزمة الفصحى
السليقة اللغوية





لايزال الخلاف على أشده فى كل بلد عربى بين المحافظين والمجددين فى أمر اللغة الفصحى · لكل فريق حجته ولكل وجهة نظر فيها بعض الحق وكثير من الشطط · وزاد فى حدة الجدل ما أقحم عليه من أمور تتعلق بالوطنية والقومية · وأثيرت عواطف قوية ما كان أغنانا عنها لو اقتصر البحث فى اللغة على الناحية العلمية البحتة ·

والدعوة التى أدعو اليها فى هذه الكلمة دعوة وسط بين المحافظين المتزمتين والمجددين المفرطين · وهى تقوم على الابقاء على نوع من قواعد اللغه واهمال نوع آخر · نبقى على القواعد التى يمكن أن تصبح سليقية عند عامة المتعلمين ونهمل ما لايمكن أن يصبح سليقيا · ولاعبرة فى هذا الاختيار بالصعوبة أو الشذوذ · فلكل لغة صعوباتها وفى كل لغة شواذ وهذا بعض جمال اللغات · واللغة الحية مرآة عقلية الأمة · ولا يمكن اخضاعها للتنظيم المحكم · وكثير من القواعد السهلة لايمكن أن تصبح سليقية الا فى ما هو مشهور مثل اسم المكان من الفعل الذى عين مضارعه مكسورة · ومن القواعد الصعبةما يسهل على الناس · مثال ذلك نصب جمع المؤنث السالم بالكسر وجر الممنوع من الصرف بالفتحة · هذا شذوذ لا مبرر له · ولكنه يمكن أن يصبح سليقيا عند أكثر المتعلمين · ولا داعى لاغفاله بدعوى أنه غير منطقى ·

والذى أدعو اليه هو (تسليق) الفصحى ـ أن قبل المحافظون كلمة جديدة كهذه ـ لا الى تيسيرها وهذا يحملنا على أن نبدأ بالبحث فى السليقة اللغوية · ما مدلولها وما مقوماتها وماذا يعوق نموها عند المحدثين من العرب المثقفين ·

فهم علماء اللغة الاولون السليقة فهما لا نستطيع أن نقرهم عليه لأنه يخالف طبائع الأشياء · ويخيل الينا مما ذكروه عنها أنهم حسبوها صفة ثابتة فى العرب الخلص وخاصة فى أهل البادية الذين لم يفسد ألسنتهم الاختلاط بالأعاجم وكأن فى البادية قوة خاصة بها تجعل أهل الوبر ينطقون الفصحى صحيحة دائما · لا يخطئون فى تصريف فعل وان لم يسمعوه من قبل ولا يخطئون الاعراب أبدا ، حتى أصبح من أصول اللغة أن يقول أحدهم سمعت اعرابيا يقول ··· وتفاضل علماء اللغة بما اتيح لهم من مشافهة الاعراب · وصار البدو الجفاة يحكمون بين الكسائى وسيبويه أمام الخليفة · وكان من جراء ذلك أن أرسل الأمراء أبناءهم الى البادية تقويما لألسنتهم وأصبحت لغة البادية حجة يحتج بها علماء اللغة يبنون كثيرا من قواعدها عليها · ويرجع كثير من اضطراب القواعد وكثرة الاستثناءات

ومصاعب التأويل البعيد الى هذه الثقة بالأعراب جميعا على اختلاف لهجاتهم وذكائهم ومقدار احساسهم بالفروق الدقيقة التى تدل عليها التراكيب المختلفة وكان العلماء الأقدمون فى أشد الحاجة الى سند يعتمدون عليه فى وضع أصول علومهم · ولم يكن لهم مرجع فى ذلك الا القرآن الكريم وقليل من الشعر يتناقله الناس اعتمادا على حفظهم وحده دون تدوين ·· ولا أشك أن أكبر عامل فى تطور اللغة العربية هو تأخر التدوين ونقص المراجع الثابتة · ولولا ذلك ما بلغت لغة أهل البادية ما بلغته من عناية علماء اللغة بها · فالبدوى لا يعنى الا بالكلمات التى تعرض له فى حياته البدائية وقد لا تزيد على الالف كلمة وهو بحكم بدائيته بعيد عن المعانى الدقيقة والأساليب العالية ولعل من أهل البادية من لايعرف التعجب من حسن السماء فلا يستطيع أن يفرق بين صيغة السؤال وصيغة التعجب كما فعلت ابنة أبى الأسود ·

ولا يغير من هذا الرأى ما نسمعه أحيانا من الاعراب والعامة من كلام عربى صحيح · سألنا أعرابية ونحن فى الطريق من القدس الى رام‌الله « هل هذا طريق رام‌الله » فقالت ظل فيها ـ فعل أمر من ظل يظل ـ وتسمع العامى اليوم يقول أحيانا وحاليا ·ولا يدل ذلك على أن كل كلام هؤلاء فصيح يحتج به ·

ثم جاء علماء اللغة التابعون فأدركوا أن هذا الرأى ليس صحيحا تماما · وقالوا أن لغة أهل البدو فسدت فى عهدهم · والواقع أنها لم تكن صحيحة دائما فى أى وقت من الأوقات · انما كانت الفصحى سليقية فى علية القوم من أهل الحضر من قريش وتميم وأمثالهما · وفى الحديث الشريف أن النبى صلى الله عليه وسلم قال « أنا أفصح العرب بيد أنى من قريش » فقريش أفصح العرب والنبى أفصح قريش · والتفاضل فى الفصاحة أمر طبيعى · وكان خيرا للغة لو أن علماءها قصروا ثقتهم على القرآن الكريم وما دون من أقوال النبى وكبار فصحاء العرب من أمثال على بن أبى طالب وعمر بن الخطاب ·

ثم جاء علماء اللغة المتأخرون ـ حين لم يعد أحد يدعى العلم باللغة الفصحى الا بعد درس قواعدها درسا وافيا وهو الوضع الطبيعى للغات كلها بعد أن تبلغ فى تطورها حدا معقولا ـ جاء هؤلاء المتأخرون فوضعوا للسليقية معانى أخرى هى أقرب الى الواقع وأشبه بطبائع اللغات · واللسان يقول فى ذلك قولا معقولا شرح فيه السليقية على النحو المعروف الذى بيناه آنفا · ثم قال :

(١) وعن الليث أن السليقى من الكلام ما لم يتعاهد اعرابه فهو فصيح بليغ فى السمع عثور فى النحو

(٢) عن غير الليث · السليقى من الكلام ما تكلم به البدوى بطبعه ولغته وان كان غيره من الكلام آثر وأحسن

(٣) فى حديث أبى الأسود أنه وضع النحو حين اضطرب كلام العرب وغلبت السليقية أى اللغة التى يسترسل فيها المتكلم على سليقته أى سجيته وطبعه من غير تعمد اعراب ولا تجنب لحن

واذن فقد كان من العرب من لا يحرص على الاعراب فى كل مقام · وهذا أمر طبيعى · ويباح للرجل أن يتبذل فى حديثه الى عبيده وجواريه وفى مجالس اللهو · وليس عليه أن يحرص على صحة لغته حينذاك كما يحرص عليها فى مجلس الخليفة · وبعض كلام العرب الفصحاء كان من غير شك فصيحا بليغا وان كان عثورا فى النحو · وبعض كلامهم كانت فيه بداوة وبساطة تعجب السامعين كما تعجبنا اليوم بعض لهجات أهل الصعيد حين تخالف المألوف من الكلام ·

وعلى ذلك تكون نظرية السليقة عند الأقدمين غير صحيحة تماما · ويكون كل ما بنى عليها من شذوذ حين يجب الاطراد · ومن تعقيد حين تجب البساطة أمرا غير واجب الاحترام دائما · ويكون تحديد الصحيح بما ورد عن العرب وانكار صحة ما لم يرد أمرا مشكوكا فيه جدا · وليس علينا جناح أن نتحلل من كثير مما ورد لا يعرف أحد كيف ورد · وأن نثبت كثيرا مما لم يرد اذا كان مقبولا عند المحدثين · وأن لا نقيد أنفسنا بكل ما قيل أن العرب تقوله · وسنبين أن اختيار ما نأخذ وما ندع يقوم على مقتضيات السليقة بمعناها الحديث ·

السليقة عند المحدثين هى القدرة على أن يتكلم الانسان لغته صحيحة دون أن يتذكر قواعدها · وهو ما يفعله كل متعلم فى أمم الارض قاطبة ·

يتعلم الناس جميعا لغتهم ويعرفون قواعدها وهم فى شبابهم المبكر ، حتى اذا بلغوا العشرين أو دون ذلك بكثير أصبحوا قادرين على التحدث بلغتهم صحيحة سليمة (ولا أقول بليغة راقية) دون أن يحتاجوا الى التفكير فى قواعدها · لا يخاف أحدهم أن يخطىء خطأ فاحشا · ولا يرعبهم أن تفوتهم قاعدة غامضة يصر عليها النحويون ، ولا يشيبهم خوف اللحن · ولا يعوقهم عن التفكير فى الموضوع الذى يتحدثون عنه كثرة التفكير فى قواعد اللغة · وصغار الشبان المتعلمين فى كل أمم العالم لهم من الثقة بأنفسهم والاطمئنان الى علمهم بلغتهم مايجعلهم قادرين على التحدث بلغتهم فى يسر ووضوح · وهو ما لا يستطيعه أحد منا ولو قضى عمره فى تعلم اللغة الفصحى والمتخصصون فى العربية هم أشد الناس حاجة الى المعاجم · لا يثق أحدهم أن كلمة ما خطأ متى يبحث عنها فى المعاجم لعل أحدا صوبها · ولا يثق أن كلمة ما صواب حتى يبحث لعل احدا خطأها · واذا كان هذا حال المتخصصين فى العربية فكيف الحال بعامة المتعلمين الذين لا يريدون من اللغة الا أن تكون وسيلة لا غاية · والذين يريدون أن ينطلق تفكيرهم وهم مطمئنون أن أحدا لن يرميهم بالجهل والذين يحرصون منا على صحة كلامهم يضطرون الى تحديد ألفاظهم بالافعال التى يعرفون بابها والجموع التى يعرفون صيغها · واذا استمرت حال الفصحى على ماهى عليه اليوم فسيأتى يوم قريب جدا يكون فيه الذين يعرفون اللغة لا يعرفون علما غيرها · والذين يعرفون علما غيرها لا يعرفونها ·

ولنا نحن عامة المتعلمين الحق فى أن نستمتع بما يستمتع به كل شاب فى كل أمة من الثقة بلغته والاطمئنان الى صحتها ولا سبيل الى ذلك الا بالبحث فى السليقة اللغوية مقوماتها ومعوقاتها ·

السليقة ليست شيئا سوى التعود · يقويها كل ما تقوى به العادات ويضعفها كل ما يعوق التعود والتعود مسألة سيكولوجية لها أسس تجريبية معروفة · ولا يكفى فى تعود العادات الحسنة شدة الرغبة فيها ولا الحماسة فى الدعوة اليها · بل لابد أن يصحب ذلك مقومات العادات·

وعلماء السلوك الحيوانى لهم تجارب جميلة فى هذا الباب نذكر واحدة منها نوضح بها بعض ما يتعلق بالسليقة اللغوية · من ذلك أنك اذا وضعت أمام الحيوان بابين الأول عليه دائرة ووراءه طعام ، والآخر عليه شكل بيضاوى ووراءه ما يؤذيه استطاع الحيوان أن يتعود الدخول من الباب الأول بسهولة · فاذا فرطحت الدائرة قليلا استمر الحيوان فى الدخول منه ، حتى اذا بلغت نسبة القطرين ٩ الى ٧ اضطرب الحيوان · وتراه حائرا لا يدرى أى البابين يطرق · واذا تكرر ذلك كثيرا أصابه ما يشبه الانهيار العصبى · ويزداد الامر تعقيدا اذا تعددت المتغيرات · كأن تجعل الدائرة المفرطحة حمراء بعد أن كانت الدائرة خضراء · وكذلك اذا تعددت الرسوم على الباب وتغير بعضها وبقى البعض الآخر · عند ذلك يستحيل على الحيوان أن يعرف أى البابين يختار · فاذا تعذر عليه البت فى الأمر انصرف عن الأبواب كلها يلتمس غذاءه عن غير هذا السبيل ·

من هذه التجربة المعروفة نستطيع أن نتبين بعض الحقائق عن اختيار الصحيح حين نواجه احتمالين مختلفين · وهذا الاختيار هو لب السليقة الصحيحة اذا تم لنا تعوده دون تفكير

مقومات السليقة ·

(١) تتحقق السليقة بسهولة واضحة اذا كانت الكلمة الفصيحة مخالفة تماما للعامية · وكلنا يعرف الصحيح فى مثل سنمار ومعديكرب والشنفرى والزبعرى والعثير والشرذمة اذا سمعناها مرة واحدة

(٢) وكذلك الحال فى الكلمات التى تتشابه فيها العامية والفصحى كما فى حيوان وجبال وبطل وغيرها كثير جدا ·

(٣) الاطراد من اكبر مقومات السليقة · فنحن فى العامية نكسر باء المضارع دائما · ومع ذلك لايجد اصغر الطلاب صعوبة فى فتح ياء المضارع دائما · هذا باب يحسن ان نتعمق فى بحثه فهو اقوى ما تعتمد عليه السليقة وسأبين بعد قليل ان الاطراد ليس بمعناه القياس

معوقات السليقة

(١) ان يكون بين الفصحى والعامية فرق بسيط كالحصان والجفن والرغيف · هذه الامثلة مشهورة ولا يصعب معرفة الفصيح منها · ولكن الصعوبة تشتد فى غير المشهور كالقزم والحنق والشغل والوتد

(٢) أن تكون الكلمتان الفصـحيان متشابهتين ثم تختلفان فى حرف واحد • كالفرسان والولدان وهذا مصدر حيرة حين تعرض لنا كلمة نادرة تشبهها فلا ندرى اى الصيغتين نختار

(٣) ان تكون الكلمة الواحدة صورتان كلتاهما صحيحة كالرشوة والبلورة ، ويظن بعض الناس أن ذلك فيه تسهيل • ومعنى ذلك أن المتكلم الذى ينطق بالكلمة خبط عشواء يحتمل أن يكون قوله صحيحا اذا كان للكلمة صورتان ! هذا موقف غير مقبول ثم هو يحول دون نمو السليقة التى يقويها أن يكون للكلمة صورة واحـدة لا يسمع الناس غيرها ، ومما يثقل على الذاكـرة جدا أن يعرف الانسان الكلمات التى لها صورة والتى لها صورتان والتى لها ثلاث •

(٤) أن يكون للفعل بابان ، ولا أعرف فى قواعد اللغة ما يعوق السليقة مثل الصرف اذا كان للفعل باب واحد ، وهو أشد ضررا حين يكون للفعـل بابان • قيل ان هذا أسهل على المتعلم وردى على ذلك ذكرته عند الحديث عن الصورتين للكلمـة الواحـدة • وقيـل أن معرفة ذلك ضرورية حتى لانخطىء من يقول بالبـاب الثانى • وهـذا منطق عجيب ، لأن الذى يقول بالباب الثانى انما يقوله عن جهل (الا اذا كان متخصصا فى اللغـة ، ونحن لا نشرع لهؤلاء) وأبواب الفعل وهى عقبـة كأداء فى سبيل السليقة تزداد عسرا اذا تعددت الأبواب كما رأينا فى تجربة سلوك الحيوان سابقا •

ثم أن وجود بابين للفعـل الواحـد لا يعنى أن العربى كان ينطق بالفعل الواحـد يومـا من باب نصر ويوما من باب ضرب هذا محال • وانما هى لهجات القبائل المختلفـة • وليس للمتعـلم فائدة مطلقا فى معرفة البابين سوى أن ذلك يزيد العبء الذى تحمله ذاكرته وهى مرهقة بكثير من القواعد الاخرى • وفى مصر يقول أهـل الجنـوب سـمع بكسرتين ويقول أهل الشمال سمع بفتحتين • فهل ترى أن الوالد فى الجنوب اذا سمع ابنه يقـول سمع بكسرتين يجب عليه أن ينبه ابنه الى أن قوما آخرين يقولون سمع بفتحتين • الواجب أن نقتصر على باب واحد لكل فعل وأن نختار ما هو أقرب الى طبيعتنا حتى لا نجهـد أنفسـنا فى حفظ ما هو بعيد عن ذوقنـا ، وقد نختـار الفتح ، عـدا من التفصيل الذى ليس هنا موضـعه وانما أردت أن أؤكد أن بابى الفعل تعوق السليقة من غير شك

(٥) وكذلك القول فى الاعراب أن له وجهين •

وكان الأقدمون مغرمين بهذا لأنه يتيح لهم فرصـة التخريج العجيب • واظهـار التعمق والـذكاء • ولا يعنينا من هذا شىء ، فنحن نريد صيغة واحدة نتعودها فتصبح سليقية وندع ما عـداها سـواء أكان ذلك الوجه الثانى خطأ أم صوابا • فأنا أقول عن لدغة العقرب فاذا هو هى ولا يعنينى أن يكون صحيحا أو خطأ قول القائل فاذا هو اياها •

(٦) ومن معوقات السليقة القياس وخاصة اذا كان مشروطا بشروط لابد أن يذكرها المتكلم قبـل أن يصح القياس • وقد سبق أن بينت أن الاطراد من مقومات السليقة • والقياس غير الاطراد • فمن القياس مثلا أن فاعل تجمع على فواعل قياسيا فى غير المذكر العاقل • ومن القياس أن الفعل اذا كانت عينه أو لامه حلقيـة فهو من باب فتـح • وأكثر قواعد اللغة القياسية من هذا النـوع • يحتـاج الانسان (فى غير المشهور • والمشهور ليس موضع بحثنا) الى تذكر القاعدة عندما يطبق القيـاس • وهذه الوقفة الفكرية الصغيرة كافية حدا فى تعويق السليقة واذا تعددت فى الرسالة الواحدة عـدة مرات شغل بها المتكلم عن التفرغ الموضوعة •

(٧) أرجو أن يغفر لى القارىء ما قـد يراه من اسراف فى القول حين أقرر أن اكبر نكبة نكبت بها اللغة الفصحى كانت الفية ابن مالك • ولا أستطيع أن أتصور أحـدا ممن حفظـوها وممن يستهدون قواعدها يمكن أن تصبح فيه اللغة سليقية ، لأنه يذكر ابياتها عند ما يعرض له أمـر صعـب • وكان خيرا له لو استهدى عبارة مأثورة أو مقالة لكاتب كبير أو شاعر معروف •

(٨) ومن النكبات الصغرى التى نكبت بها السليقة اللغـوية اصرار النحـويين على التمثيل لقـواعدهم بالتفعيل فيقولون فعيـل تجمـع على فعـلاء • ومؤنث أفعل فعلى • ولو قالوا أن كريما تجمع على كرماء وأن أكبر تؤنث فيقال كبرى لو فعلوا ذلـك لجعلوا القواعد أمثلة تحتذى وهو خير ما تعلم به

القواعد . أما صياغة القاعدة بالتفعيل فانه يباعد ما بين القواعد واللغة الحية السليقية .

(٩) جموع التكسير متعددة جدا . وقد بذلت محاولات لتنظيم قواعدها . وتذكر هذه القواعد معوق للسليقة من غير شك . وليس مما يعين على معرفة الجمع الصحيح أن تكون هناك عشر قواعد لذلك . وقد دلت الاحصاءات على أن أغلب الجموع على وزن اعمال. ولو اتفقنا على أن يكون هذا هو الجمع دائما الا فى ما هو مشهور لانتهى بذلك أمر يصعب على المتعلمين استيعابه .

هذا بعض ما يعوق السليقة اللغوية . ولكن هناك قواعد لا يمكن بحال من الاحوال أن تكون سليقية وكل قاعدة تحتاج الى شروط متعددة لايمكن أن تكون سليقية أبدا .

وأذكر أن أحد علماء اللغات وصف قواعد الأجرومية فى اللغات كلها على أنها قواعد المرور . وان مراعاتها تمنع الفوضى وتحقق التفاهم وتمنع الصدام . والتشبيه لا بأس به . ومن الامور المألوفة فى حياتنا اليوم والتى تصبح سليقية بعد مرانة قليلة قيادة السيارات . ولو درسناها لتبين لنا كثير مما يعترض السليقية فى لغتنا .

قواعد المرور أن يسير الناس على يمين الطريق وأن يقفوا عند الاشارة الحمراء ويسيرون عندما يرون النور الاخضر وللوقوف حركات بسيطة موحدة يقوم بها قائد السيارة . وأخرى يعملها عندما يسير .

وبعض قواعد اللغة وفقت كل التوفيق فى هذه الصفات الضرورية للسليقية . من ذلك رفع الفاعل واسم كان وخبر ان ونصب المفعول وخبر كان واسم ان . ولا يعوق السليقة أن تكون علامة النصب مختلفة فى جمع المؤنث السالم ولا أن يكون جر الممنوع من الصرف بالفتح ، وأكثر الناس لايجد صعوبة فى اسم أن اذا تأخر .

وانما يعوقها حتما أن تفكر قبل أن تطبق القاعدة وناهيك بالمرور لو كانت قاعدته مثلا أن الوقوف يكون عند الاشارة الحمراء اذا كانت الاشارة التى بعدها خضراء والاشارة التى وراءك وعن يسارك صفراء ، أو كانت القاعدة أن تسير على اليمين فى الشارع الضيق وعلى اليسار فى الشارع العريض . وفى الوسط فى الشارع المتوسط . وليست فى هذا مبالغة فبعض قواعد اللغة من هذا الطراز .

وخير مثال لذلك جنس العدد . ولا أدرى كيف يكون ذلك سليقيا الا فى قولك سبع ليال وثمانية أيام لاننا حفظناها هكذا فى القرآن . ولا أظن أحدا من علماء اللغة يستطيع أن يقول ان سليقته تحدد له جنس العدد من غير تفكير فى القاعدة. وكل ما يقوله المحافظون فى هذا الباب أن الصعوبة ليست مما يستعصى على المتكلم التغلب عليها وليس أدل على أنها لن تكون سليقية أبدا من هذا الدفاع .

* * *

ومن أعجب القواعد التى لايمكن أن تكون سليقية أبد الاعراب غير . فعليك أن تغير الحملة فى ذهنك وأن تضع بدلا منها الا تم تحدد اعراب ما بعد ألا وهذا وحده يحتاج الى تفكير . وبذلك يتم لك اعراب غير

ثم ان اسم المكان من الفعل المكسور عين مضارعه سهل فى ما هو مشهور كمنزل ومعرض . ولكنه فى غير المشهور يحتاج الى تذكر الفعل وبابه فان كانت عينه مكسورة كان اسم المكان مكسور العين . عملية عقلية تعترض المتكلم ومتعوقه عن الانطلاق ولا يمكن أن تصبح سليقية .

ولا أريد أن أذكر قواعد النحو والصرف واللغة تفصيلا فأبين منها ما يمكن أن يكون سليقيا فنحرص عليه وما لايمكن أن يكون سليقيا فنعدل عنه . فهذا بحث طويل . وانما أردت أن أعرض هذه النظرية فى عمومها ، وهى أن الغاية من تطوير الفصحى ليس تجديدها ولا تسهيلها بل يجب أن تكون الغاية تسليقها . وأن هذا ميدان يلتقى فيه المحافظون وحجتهم لها قيمتها والمجددون وحجتهم واضحة .

ولنهمس فى أذن المحافظين أن حرصهم البالغ على نقاوة اللغة يشبه من يحرص على الزهرة الجميلة فيضعها فى خزانة حديدية وهو يحسب أن ذلك أبقى لنضرتها وشذاها . ولنقل اهم أن المحافظة على اللغة لا تكون الا بجعلها قابلة للحياة فى العصر الذى تعيش فيه . ولنهمس فى اذن المجددين أن التجديد ليس معناه التفريط والتساهل وأن العبرة ليست بالسهولة ولكن بالسليقة .

تلخيص كتاب

"شذرات فلسفية"

ترجمة : الدكتور عبد الرحمن بدوى

المؤلف : سيرن كيركجور ١٨١٣

نوع الكتاب : اللاهوت الوجودى

تاريخ نشره : ١٨٤٤

يمكن تقسيم الناس الى ثلاث مجموعات ، تبعا للقيم التى يتمسكون بها : رجال الحواس وينشدون الاستمتاع والملذات ، والحرية من الملال ، ورجال الاخلاق ، ويعيشون من أجل الواجب ، ويتخذون التزامات لكى يلتزموا بأدائها ، ورجال الدين ، الذين يعيشون من أجل طاعة الله .

وفكرة سقراط عن الحقيقة الدينيــة هى أن الحقيقة فى المسائل الدينية ليست واحـــدة ، وأن الانسان يتعلم الحقائق الدينية بتذكر ماتعلمه فىعالم المثل .

والموقف الأخير (النظرة المسيحية) هو أن الله فى الزمان « يسوع المسيح » هو معظم بنى الانسان، وأن الايمان هو وسيلة المعرفة ، وأن المعرفة تأتى من خلال الشعور بالخطيئة ، وأن حياة الانسان يمكنأن تتغير فى لحظة اتخاذ قرار .

كتاب « شذرات فلسفية » لسيرن كيركجور هو الكتاب الرئيسى فى سلسلة من الـكتب التى تسودها فكرة ثابتة ، وتتميز بطريقة للعرض غير مألوفة ، ويشيع فيها التهكم الشامل ، وفيها مجهود فريد لعرض المسيحية على نحو يحمل القارىء على اتخاذ قرار بالنسبة اليها ، وسخرية كيركجور ظاهرة حتى فى عنوان الكتاب : «شذرات فلسفية» . . فقليل جدا من الفلاسفة من يسمى كتابه الرئيسى باسم « شذرة » أو يحاول أن يعرض جوهر مذهبه فى أقل من مائة صفحة .

ولقراءة كيركجور بشىء من الفهم من الضرورى (بالنسبة الى بعض القراء ، على الاقل) أن تكون لدى المرء معرفة بالخطة العامة لانتاجه الادبى ، ومن المميزات الجوهرية فى موقفه الفلسفى مذهبـه فى « المدارج » . لقد كان كيركجور يعتقد أن النـاس يمكن ان يقسموا الى ثلاث مجموعات ، وفقا للقيم التى يرونها أساسية ، ويطلق على هذه المجموعات : الحسيين ، والاخلاقيين ، والدينيين .

فالحسى هو الشخص الذى يعيش لما هــو ممتع ، انه يريد الاستمتاع والتنوع فى الحيـاة ، ويسعى لتجنب الملال بوصفه أسوأ شر يمـكن أن يصيبه ، انه يحيا ليجد الاشباع المباشر لرغبـاته ، ويتجنب اى التزام طويل المدى ، وكل الناس يقوم فيهم مأهو حسى اساسا ماديا لحياتهم ، وكثير منهم

Master pieces of world philosophy
Edited by Frank N. Magill

يبقى فى المدرج الحسى طول حياته ، لكن بعضا من الناس ينتقلون الى المجال الثانى : الاخلاقى .

والأخلاقى يعيش من أجل أداء واجبه ، ويستبدل الاستمتاع المقابل للملال بالخير المقابل للشر . والطراز من الانسان الذى كان فى ذهن امانويل كنت Kant حينما حثنا على أداء واجباتنا بدلا من الانسياق وراء ميولنا واهوائنا هو نفس الطراز من الانسان الذى سماه كيركجور بالانسان الأخلاقى .
والحياة الأخلاقية تنجح اذا أخذ على نفسه أكبر قدر ممكن من الالتزامات ، وفعل كل ما فى وسعه للوفاء بها .

وكيركجور فى كتابه الأول « اما .. أو .. » (١٨٤٣) يضع الرجل الاخلاقى فى مقابل الرجل الحسى ، بوضع مسألة الحب والزواج ، ارجل الحسى يقع فى الحب ، ويعيش لكثير من العهود (لكن لازواج) وينشد القصص الغرامية بالمعنى المفهوم فى هوليود (أى فى افلام هوليود) ... اما الرجل الأخلاقى فلا يقع فى الحب ، بل بالأحرى يختار أن يحب ، ويرغب فى وعد قصير المدى حتى يدخل فى مرحلة الزواج ! وبهذا يصبح واجبا مرتبطا بشخص آخر الى آخر عمره وينشد قصة غرامه فى الحياة اليومية المعتادة أولى من ان ينشدها فى اللحظات السرية المشبوبة .

وعدد كبير من الناس الذين يشغلهم هذا الطراز من الحياة الاخلاقية يؤسسون القواعد الاخلاقية التى تحكم حياتهم — على ارادة الله ، وعند أمثال هؤلاء الناس لا فارق بين أن يكون المرء اخلاقيا وان يكون متدينا ، ومع ذلك فان كيركجور شعر بأن الديانة المسيحية تتطلب توجيها مختلفا عن ذلك الذى يميز الرجل الأخلاقى ، ولم يكن كيركجور يعتقد أن تصور المسيحية للخطيئة يمكن ان يفسر بأن يقال : ارتكاب الخطيئة هو كسر قاعدة أخلاقية ... ان الخطيئة ليست انتهاكا لقاعدة ، بل هى انتهاك لشخص الله . وقد وضع كيركجور اتجاه الرجل الأخلاقى فى مقابل اتجاه الرجل المتدين — وذلك فى كتابه : « الخوف والقشعريرة » (١٨٤٣) ، ففيه بحث فى المشكلة الناشئة عن ذبح ابراهيم لابنه اسحق بقصد التضحية . فرأى كيركجور انه كان على ابراهيم ان يختار بين ماتتطلبه الأخلاق من تجنب القتل وما يتطلبه الامر الدينى الصادر من الله بالتضحية بابنه . فتساءل كيركجور : الا يحدث أن يقتضى الالتزام الدينى احيانا ان يعطل الانسان الاعتبار الأخلاقى ؟ والرجل المتدين يواجه أحيانا اغراء وامتحان ان يكون خيرا أولى من أن يكون تقيا ..

تلك هى نظرية المدارج فى فلسفة كيركجور ، وثمة مميز آخر فى كتابات كيركجور ينبغى أن نشير اليه قبل النظر فى كتاب « شذرات فلسفية » بالتفصيل ، وهذا المميز هو الأسلوب الذى دعاه كيركجور باسم « البلاغ غير المباشر » . ويحتاج عرضه الى وقت طويل، ولكن يكفينا فى هذا المقام أن نشير الى أن هذا الأسلوب يتضمن أن نظرية المدارج ينبغى الا تعرض بطريقة مباشرة ، فممثلو المدارج المختلفة ينبغى الا يوصفوا من وجهة نظر مراقب خارجى ، بل يعرضون « من الداخل » ان صح هذا التعبير . ومن أجل هذا كثيرا ما اتخذ كيركجور أسماء مستعارة فى كتبه .. لقد شعر بأن الافضل لوصف المدرج الحسى أن نتخيل رجلا حسيا ، وندون ما عسى مثل هذا الرجل ان يقوله . وكتاب : «اما .. أو ..» مثلا هو مراسلة طويلة بين «شاب» وبين صديقه الاكبر منه «القاضى فلهلم». ولا يتدخل كيركجور مباشرة فى الصورة ، ولا يدلى بحكم مفصل بين وجهتى النظر المختلفتين فى الحياة اللتين يعرضهما الشاب والقاضى ، بل يترك القارىء ان يفصل ويحكم . وقد نجح كيركجور فى هذا نجاحا ظاهرا ، حتى انه كان يقدم الأشخاص الذين يتخيلهم بأساليب فى الانشاء مختلفة ، فالشاب يكتب بأسلوب جميل ، شعرى ، حساس ، غنائى ، والقاضى يكتب بأسلوب مبتذل كأنه يلقى محاضرة ، دون اهتمام واضح بالتزيينات الادبية .

والمؤلف المستعار لكتاب « شذرات فلسفية » يحمل اسم يوهانس كليماكوس وهو يكتب عن شىء هو فى أوج المشكلة الكلية التى اهتم بها كيركجور طوال حياته الادبية والفلسفية . وكليماكوس محايد، ساخر ، ويفترض فيه أنه لا يلتزم بشىء فيما يتعلق بالمشكلة التى ينظر فيها ، مشكلة امكان تقديم نظرة فى الحقيقة الدينية تختلف عن تلك التى يقدمها سقراط . وسقراط استخدم فى الكتاب كشريحة عرض ، فيصور على انه انسان يتخذ موقفا بازائه يبدو الموقف المضاد أوضح وأبرز . والموقف المضاد هنا هو المسيحية كما تصورها كيركجور ؛ وعلى الرغم من أن القارىء يفهم ذلك من مستهل

الكتاب ، فان هذا الموقف لا يسميه كيركجور بالمسيحية الا فى الفترة الاخيرة من الكتاب .

والموقف « السقراطى » الذى يتخذه كليماكوس فى هذا الكتاب هو بالاحرى التفسير الشائع لسقراط كما يبدو فى محاورات أفلاطون ، ويمكن التعبير عنه بايجاز هكذا : الحقيقة فى الامور الدينية لا تختلف عن سائر انواع الحقيقة . فدعوة الدين هى الى الاعتقاد بعقائد صحيحة عن الله والعمل وفقا لها . واعتقاد عقائد صحيحة فى الدين وفى سائر الشئون الانسانية ، هو فى جوهره مسألة تذكر ، تذكر لما عرفه الانسان فى عالم المثل قبل ميلاده ولكنه نسيه لما ان سجنت النفس فى البدن . والمعلم ، فى هذه الحالة ، لا يدخل شيئا جديدا فى عقل المتعلم ، بل يقوم بدور القابلة (المولدة) التى تساعد المتعلم على تذكر ما عرفه من قبل . وبعد أن يتم التذكر ، يتكيف المتعلم مع القضايا الصحيحة ، ويزول المعلم من علاقة المعرفة . ان المعلم هو مجرد فرصة ومناسبة المعرفة ، وليس شرطا لها .

والعناصر الجوهرية فى الموقف الآخر (المسيحية) فيما يتصل بالحقيقة الدينية قد عرضها كيركجور بلسان الاسم المستعار فى « المغزى » الذى الحقه ب « الشذرات » . ان الفرض المسيحى (كما سماه كليماكوس) يختلف عن الموقف السقراطى كما بيناه منذ قليل، فى افتراض الايمان وسيلة للمعرفة، وافتراض ان من الممكن ان يكون فى الناس شعور بالخطيئة ، وان ثمة لحظة اتخاذ قرار يغير مجرى حياة الانسان ، وافتراض نوع آخر من المعلم يختلف عن سقراط — هو الله فى الزمان (اى يسوع المسيح) .

وحياد كليماكوس يبدو فى هذه الواقعة . وهى انه يقرر هذه الافتراضات الجديدة بوضوح فى هذا « المغزى » ، مما يمكن القارىء من اطراح المسيحية ببساطة ولكن عن فهم ، لو شاء ذلك . وفضلا عن ذلك فان كليماكوس يقرر أن الفرض الذى صاغه يختلف عن موقف سقراط من هذه النواحى . اما مسألة : اى الفروض هو الصحيح ؟ فمسألة مختلفة تماما كما يقول ، ولا يحاول أن يفصل فى هذه المسألة الاخيرة .

فان كان سقراط على صواب ، هكذا يقول كليماكوس . فان الحقيقة توجد فى باطن الانسان . والمعلم تقتصر مهمته على مساعدة التلميذ فى تحقيق ما كان يعرفه من قبل . وفى مثل هذه الحالة يكون الانسان على صواب لا على خطأ . وفضلا عن ذلك فان المعلم ليس مهما ، لانه لا يبعد المتعلم عن الخطأ، ولا يدخله فى حقيقة جديدة . وفضلا عن ذلك فان الوقت الذى فيه يتذكر المتعلم الحقيقة ليس أمرا ذا بال . وبالجملة فان الموقف مشابه لما وقع للغالبية منا ، ان لم يكن لنا جميعا حينما تعلمنا العناصر الاساسية للحساب ، فاننا لا نتذكر بعد من الذى علمنا اياها ومتى تعلمناها . والمهم أن اثنين واثنين تساوى اربعة وهى كذلك وستكون كذلك دائما .

والموقف المقابل لهذه النظرة يتضمن ان نفترض أن الانسان ليس بطبعه على صواب ، بل بطبعه على خطأ . فان كان الامر هكذا ، فينبغى أن يهيىء المعلم للمتعلم الفرصة ، لترك الخطأ وادراك الصواب . وعلى هذا يجب على المعلم أن يزود المتعلم بالحقيقة ليدركها . واللحظة التى عندها يترك المتعلم الخطا ويدرك الحقيقة قد اصبحت اذن مهمة جدا وحاسمة بالنسبة الى المتعلم . ويجب ان يكون المعلم أكبر من الرجل العادى ، لانه جوهرى بالنسبة الى ادراك المتعلم للحقيقة . والواقع ان المعلم فى غاية الاهمية حتى انه يكون ضروريا حتى من اجل أن يتبين المتعلم أنه على خطأ .. ويقول كليماكوس أن مثل هذا المعلم يمكننا ان نسميه بحق « المنجى » .

وهذه العناصر فى الفرض الثانى الذى قال به كليماكوس هى عناصر فى الرواية المسيحية التقليدية فكون الانسان بطبعه على خطأ لا على حق وأن الانسان لا يتبين ذلك بوضوح — هذا أمر يشير الى المذهب المسيحى فى الخطيئة ، وكليماكوس يسمى كون الانسان على خطأ — « خطيئة » . والحقيقة التى يكتسبها المرء من المعلم هى الايمان الذى يملكه المسيحيون . والمعلم غير العادى، الضرورى للوصول الى الحقيقة هو «الله فى الزمان» كما يسميه كليماكوس ، اى يسوع الناصرى . واللحظة الحاسمة التى فيها يغادر الانسان الخطأ من اجل الصواب هى تجربة التحول الدينى التى يتخذها الوعظ المسيحى موضوعا يطرقه باستمرار.

ولا يدع كليماكوس شكا فى أن هذه التفسيرات صحيحة ؛ لانه كثيرا ما يحدث القارىء عما كتبه ، ذاكرا المصادر الاصيلة « للغرض » الذى يبسطه .

وبالجملة فان الرواية الواردة فى كتاب « شذرات فلسفيـــــة » هى الرواية المألوفة ، ولا تختلف عن الرواية المسيحية المعتادة الا فى الالفـــــاظ التى استعماها فى التعبير ، وفى الاشارة الى الموقف الآخر السقراطى . غير أن فى رواية كليماكوس البسيطة هذه التزامات تستحق المزيد من الشرح والفحص ، وينبغى علينا ان نتعمق البحث فى مسألتين هنا هما : رواية كليماكوس عن « المفارقة المطلقة » ثم مسألة « التلميذ غير المباشر » .

أما « المفارقة المطلقة » فمناقشة للمعنى الفلسفى وراء دعوى المسيحية بأن الله تجسد فى يســـوع الناصرى . ومن بين ما يتضمنه نظـــرة سقراط القائلة بأن الحقيقة كامنة — على نحو ما — فى داخل الانسانى ليس كفئا لمعرفته . ولكن اذا كان للانسان بواسطة معلم ماهر مثل سقراط — نقول ان من بين ما تتضمنه هذه النظرة ان العقل الانسانى قادر كفء لمعرفة الحقيقة ، حتى الحقيقة الدينية . اما اذا لم يكن الانسان يملك الحقيقة فى داخل نفسه على نحو ما ، فان ما ينبغى على الانسان أن يعـــرفه أو ما يحتاج الى معرفته هو أمر خارج طور الانســـان نفسه — انه المجهول ، أو كما يسميه كليماكوس ، « الآخر » الآخر المطلق . لكن اذا كان هذا هـــو الآخر مطلقا المختلف عن الانسان ، فان العقــــل الانسانى ليس كفئا لمعرفته . لكن اذا كان للانسان أن يدرك الحقيقة ، فان عليه أن يعرف هذا الآخر مطلقا . ولهذا السبب — هكذا يقول المسيحيون — تجسد الله — وهو الآخر مطلقا — فى الانسان ، أى ان الآخر مطلقا قد أصبح ليس هو الآخر مطلقا . وهذا يدعونا الى القول بأن المجهول (الله) هو فى نفس الوقت آخر مطلق وليس آخر مطلقا . ومن الواضح أن هذه القضية يبدو عليهـــا التناقض الذاتى .

ومن بين معانى كلمة « مفارقة » paradox ان المفارقة هى تناقض فى الظاهر فاذا فحص عنه تبين أنه ليس تناقضا . فمن المفارقة مثلا أن يقال عن فرد ثرثار فى جماعة انه أقلهم قولا . فمن النظرة الاولى يبدو أنها تقول ان هذا الشخص يتكلم كثيرا ولا يتكلم كثيرا . لكن هذا اللغز ينحل بسرعـة اذا انتبهنا الى الكيفية التى بها تستخدم كلمتا «يتكلم» و «يقول» ، وسيكون المعنى اذن هو أنه على الرغم من انه يتكلم كثيرا ، فانه يقول «قليلا» أى ان معظم كلامه لا معنى له ، ومجرد ثرثرة . فمثل هـــــذه المفارقة يمكن أن تنحل اذن بالتمييز بين الاوصاف التى يبدو فى الظاهر أنها لا تتفق مع بعضها البعض .

* * *

ولكن كليماكوس حين يقول انها مفارقة «مطلقة» يبدو انه يريد ان يقول انها لا تقبل الحل . والسبب فى أن المفارقة لا تقبل الحل هو فى كون هذه المفارقة وحيدة . ومن الضرورى فى مفارقة كليماكوس ضم كلمة «مطلقا» . فالله هو آخر وليس آخر مطلقا : غير الانسان . فاذا قلنا عن جونز انه غير وليس غير اسمث ، فاننا نستطيع أن نستمر ونحدد أوجه الشبه والاختلاف بين الرجلين : كلاهما فيلسوف ، لكن احدهما لا يهتم الا بالمنطق ، بينما الآخر لا يهتم الا بالاخلاق . انهما متشابهان ، لكنهما يختلفان . لكن لو قلنا ان جون غير اسمث اطلاقا ، فلا يمكن حينئذ أن نقارن بينهما أبدا . واذا استعملنا العبارة « يختلف كلية » فى الكلام العادى ، فاننا نقصد عادة ان نؤكد اختلافا هو فى الواقع جـــزئى فحسب ، ونقصد ان شيئين يختلفان اساسا فى بعض (لا فى كل) النواحى . ولكن كليماكوس يستعمل « غير مطلقا » بطريقة دقيقة ، ومعنى هذا أن التعبير عن الاختلاف الكلى فيه تجاوز لحدود اللغة والفهم . ولو راعينا الدقة لما ذكرنا وجود اختلاف كلـــى بين شيئين ، فمجرد ذكرهما يدل — على الاقـل — على ناحيـــة واحدة منها لا يختلفان كليا ونعنى بذلك انهمـــــا متشابهان فى أنهما يمكن التحدث عنهما .

فان كان الامر كذلك — أى أن الله أو غير المعلوم يشبه الانسان كلية ولا يشبهه كلية ، ولكننا لانستطيع مع ذلك ان نتحدث عن ذلك — فان المفارقة التى عبر عنها كليماكوس لا يمكن أن تحل . لا يمكن أن تحل لان لغة هذه المفارقة نفسها لا معنى لها ، بأحـــد المعانى على الاقل . فالمفارقة مطلقة . لكن ينبغى أن نعبر عن أنفسنا ، أو على الاقل المسيحيون يشعرون بأنه يجب عليهم أن يعبروا عن انفسهم . ويشـــعر

كليماكوس بأن فى الناس باعثا يحملهم على أن يحاولوا التعبير عما لا يمكن التعبير عنه . (ويقول كليماكوس ان العقل يسعى الى سقوطه) . وللوصول الى هذه النقطة بطريقة اخرى معظم الناس يتذكرون أنهم حاولوا التعبير عن كون محبوبهم فريدا لا نظير لـه بلغة قوتها مستمدة من التعبير عن الملامح المعتادة ، والعناصر المتكررة ، وصفات التجربة الكلية . فنحن نحاول التعبير عما هو فريد بلغـة ما هو مشترك ، والنتيجة غالبا ما تكون مفارقة أو ابتذالا . وهـذا هو السبب فى ان مناداة رجل الضواحى زوجتـه بقوله : « يا سكر » Honey هو فى الوقت نفسه ملىء بالمعنى فى نظره ، ولكنه مبتذل فى نظر الجيران .

***

فاذا كانت المسيحية صحيحة ، فان دعواهـا الاساسية – وهى ان الله تجسد فى يسـوع الناصرى – تقود الى مفارقة ، مفارقة لا يمكن أن تحل كما تحل المفارقات عـادة . لكن ثمة معنى آخر لكلمة « مفارقة » متضمن فى المناقشة الواردة فى « الشذرات » . وهذا المعنى الثانى (وهو المعنى الاشتقاقى) « مضاد للرأى الشائع » . فالمفارقة المطاقة فيها مفارقة ايضا بهذا المعنى ، وهذا يفضى الى نقطة اخرى يثيرها كيماكوس فيما يتعلـق بالمفارقة ومناقشة كليماكوس المفارقة المطلقة تتلوها فقرة فيها يدعى أن استجابة الانسان للمفارقة ينبغى دمغها . فالرجل الدينى ، حينمـا يمر من خلال « اللحظة » وينتقل من كونه على خطأ الـى كونه على حق (أى يكتسب الايمان) فان التزاماته التقويمية تنقلب . وبعض ملاحظات المسيح ، على الاقل كما وردت فى الكتب المسيحية المقدسـة ، تتعارض قطعا مع القيم السائدة فى الحياة اليومية ، والادراك العام ، ولدينا مثال عليـه فى نصيحة بولونيوس لابنه لائرتس فى مسرحيـة « هاملت » لشيكسبير : « خصوصا وقبل كل شىء كن صادقا مع نفسك » .. نقول ان الادراك العام لا يقول بأن ندير الخد الآخر اذا لطمنا احد على خدنا ، ولا يوافق على أن الوديع سيرث الارض . وما يتخذه النـاس نموذجا فى الحياة هو فى العادة متعـارض مع النموذج الذى تعرضه علينا « الاناجيـل » . ان الناس يريدون فى العادة « النجاح » أولـى من « السلام » (بالمعنى المسيحى لهذا اللفظ) . وهكذا فان الوصية المسيحية القائمة على اساس انها من وحى الله تعالى ، تدمغ الانسان . فلماذا يجب على الانسان ان يحب جاره أولى من ان يبيع له بكسب؟ لان الله يأمر بهذا . لكن هذا الامر غير معقول . وهذا صحيح . ولكن من قال ان الله يلتزم العقل ؟ الم يكشف الله عن نفسه على نحو غير منتظر مطلقا ؟ وذلك بكشفه عن نفسه على أنه الولد غير الشرعى – فى الظاهر – لامرأة فقيرة من مدينة الناصرة ، ولـد خارج الفراش وفى مذود ، اى فى مكان يماثل قديما الحظيرة (الجاراج) اليوم ؟ ان الرواية المسيحية منافية للرأى الشائع فيما هو ذو قيمة حقا ، الى حد انها تهين السامع . وتلك هى الملاحظة التى يبديها كليماكوس .

ولازمة أخرى من لوازم الرواية المسيحية هى أنه اذا كان الله قد كشف عن نفسه فى يسوع الناصرى، فانه يبدو أنه وهب مزايا خاصـة لاولئك الذين عاصروا المسيح وعرفوه شخصيا ، وهى مزايا حرمنا نحن منها ممن لم يكونوا معاصرين للمسيح. ويناقش كليماكوس فى أن اتباع يسوع المباشرين ، « تلاميذه المعاصرين » لم يحظوا بمزايا على من ليسـوا معاصريه من « اتباع غير مباشرين » والمفارقة مفتاح لموقف كليماكوس هنا . فان ما شاهده المعاصرون ليس الله ، بل يسوع الانسان . ولم يلحـظ أى ملاحظ عادى أن يسوع كان أكثر من رجل طيب . والالوهية التى يعزوها المسيحيون الى يسوع لم تكن بينة للحواس ، بل كانت خاصية اضافيـة تتعلق بالمسيح لم يدركها الناس الا فى ضوء ما سمى تقليديا باسم موهبة اللطف من الله . فالنـاس لم ينظروا الى المسيح ويشاهدوا الوهيته ، وانمـا شاهدوا فقط انسانيته . لكن فقط حين يهب الله اللطف للمشاهد ، فان هـذا المشـاهد « يرى » الوهية المسيح . ولو عدنا واستعملنا العبـارات المسيحية التقليدية ؛ فاننا نستطيع ان نقـول ان الحواريين انفسهم لم يستطيعوا ادراك الوهيـة المسيح الا بأن استناروا بالروح القدس ، وهكذا فان التلميذ المعاصر لم يستمتع بميزة على التلميذ غير المعاصر ، فيما يتعلق بألوهية المسيـح ، والميزة الوحيدة التى استمتع بها التلميذ المعاصر انمـا تتعلق بانسانية يسوع ، أى بوجـوده التاريخى .

فان كان ثمة ميزة ، فهى ميزة التلميذ غير المباشر فى شهادة أجيال عديدة على أن يسوع الانسـان هو أيضا الله . فتكرار هذه الدعوى يجعلها ممكنـة

التصديق على نحو لم يتيسر للتلميذ المعاصر ان يجربه .

ذلك اذن هو الموقف كما عرضه كيركجور بلسان اسم مستعار هو « يوهانس كليماكوس » فى كتابه « شذرات فلسفية » . وهذا الموقف يقوم فى مركز الموقف الوجودى (الدينى) الذى يرجع الى كيركجور الفضل فى القول به . وهذا الموقف سيعود المؤلف تحت نفس الاسم المستعار الى تفصيل القول فيه فى كتاب أوسع واخطر هو « حاشية نهائية غير علمية على الشذرات الفلسفية » (١٨٤٦) - ويقع فى ٥٥٠ صفحة ، بينما تقع « الشذرات » فى ٩٣ صفحة - ولكن الموقف واحد فى الكتابين ، وقد عرضه المؤلف بوضوح وايجاز فى « الشذرات » على انه فرض ، بينما فى « الحاشية » حاول ان يناقش ماذا عسى أن يحدث لشخص مسفسط العقل لو حاول أن ينفذ عمليا فى حياته ما عرض فى « الشذرات » على أساس انه مجرد امكانية . ان كليماكوس فى « الحاشية النهائية غير العلمية على الشذرات الفلسفية » يعنى بالسؤال الشخصى وهو : كيف أصبح مسيحيا ؟ لكن « الحاشية » تعتمد على « الشذرات » ، و « الشذرات » هى التقرير الرئيسى حقا لموقف كيركجور . ومن النادر ان يجد المرء عرضا يتسم بهذه الدقة والوضوح واللوذعية التى نجدها فى « الشذرات » لتلك المسألة الخطيرة الا وهى المعنى الفلسفى للمسيحية . لقد حظى كيركجور بذكاء حاد ، ووجدان منطقى ، وقدرة على التعبير عن وجه من اهم أوجه الحضارة الغربية ، تعبيرا يحافظ على لب المسيحية وفى الوقت نفسه يجعل من الممكن مناقشتها فى الاوساط العصرية . وكونه فعل هذا يعد من الاعمال الفلسفية والادبية التى من الطراز الاول .



عن الديانتين اليونانية والرومانية

بقلم
الدكتور محمد سليم سالم

كان للدين أهمية كبرى فى العالم القديم فى سلوك الفرد وفى حياة المجتمع ، ويتضح ذلك بجلاء لكل من يلقى نظرة ولو عابرة على الآداب القديمة والآثار العتيقة . فكتاب اليونان والرومان لا يفتأون يذكرون الالهة والاساطير التى تروى عنهم . ولم تر فلاسفة اليونان لا يؤمنون بعالم مادى بحت . أما كبار الساسة فى أثينة وروما فقل منهم من كان ينكر الرعاية الربانية أو يحجم عن استطلاع الغيب .

● **الدين والاخلاق :**

● وسؤالنا هنا هو هل ثمة صـلة بين الدين والسلوك ؟ وهل كانت الأديان القديمة تحث على مكارم الاخلاق وتضع الجزاء الرادع لكل خروج على قواعد السلوك ؟. نستطيع ان نقول ان الدين أصبح وثيق الصلة بالسلوك منذ أن بدأ الضمير الانسانى يفرق بين الحق والباطل والطاهر والنجس ، وما يغضب الآلهة وما يرضيهم . وبمجرد أن آمن المرء ان الاله يحمى الخير ويصب جام غضبه على الشرير ، بدات قواعد الاخلاق ترتكز على الجزاء الدينى ، وهو وازع قد يكون فى كثير من الاحيان أقوى من العقاب الدنيوى .

فاذا كان زيوس حامى الضارعين فلا شـك فى عقاب كل من استهان بالضـارع ورفض ضراعته ولم يقـم لها وزنا . هنـالك يصب زيـوس عليه جام غضبه . وكذا الحال مع الضيفـان ، فزيوس حامى الاضياف . وكل من جمال آلها عرضه ليمينه ، ثم حنث فلا ريب أن العقاب سيحل به . وان تعدى انسان حدود البشر فارتكب جريمـة تخطى الحـدود حق على الآلهة عقـابه . . . وكان الاعتقاد أولا أن الآلهة يحسدون البشر على سعادتهم ورخائهم ، ولكن هذا الاعتقاد زال وحل مكانه ايمان بأن السعادة تدعـو الى الكبـرياء ، والكبرياء والعجرفة تثير غضب الآله الى(1) وكان لزيوس على حد قول هسـيودوس ، ثلاثون ألفا من العيون والارصاد ، فلا يستطيع أحد ان يفلت من عقابه . كما كان أبولون ومهبط وحيه دائما وأبدا الفيصـل فى المسـائل الشـائكة سـياسية او اخلاقية .

ولكن الديانتين اليونانية والرومانية كانتا حقـا عبادات وطقوسا . فأهم ما يعنى به المرء أداء هذه المراسيم على وجه الدقة . فان أراد المرء أن يبحث عن دساتير الأخلاق ، فليوجه نظره نحو القـانون والتقاليد . فقد اطاع اليونانيون قانون البلدة ، كما تمسك الرومانى بعرف الآباء Mus maiorum . وكانت الاخلاق فى نظر اليونانيين والرومان ترتكز على شىء آخر غير الدين . وكان البحث فى قواعـد السلوك الانسانى مرده الى المفكرين الاحرار ، لا الى رجال الدين . وقد فرق اليـونان والرومان بين

(1) هذا هو راى ايسخيلوس الخاص (أجا ممنون ٧٥٧)

القانون العام وهو مجموعة من القواعد لا ينالها التغيير والتبديل ، وبين التشريع الوضعي ويختلف من بلدة الى اخرى ، وقد يتعارضان كما حدث فى قصة انتيجونا كسوفوكليس ·

ولم يكن الاغريق فى عصورهم الاولى يحسون بالفارق بينهم وبين الأجانب ولم يكد لفظ برباروسى يعنى أكثر من الرطانة . وكان من بينهم فلاسفة مثل هيرا قليطوس من بلدة افيسوس نادوا بوحدة البشر، كما نادى الرواقيون بأخوة البشر . ولكن ابتداء من القرن السادس وبعد انتصار اليونانيين على الفرس ظهر مبدأ تفوق العناصر اليونانية · وكان من أنصاره أرسطو الذى نسبه الى عامل الجو والهواء ونصح لتلميذه الاسكندر الاكبر أن يعامل سكان المشرق كعبيد وكأعداء · ولكن ايسوقراط كان لايرى هذا الراى ، بل كان يرى أن كل من يتأثر بحضارة الهيلينيين يدخل فى صفوفهم . وقد سار الاسكندر على سياسة مزج الشرق والغرب معتقدا أن الناس جميعا أمة واحدة .

وقد اثرت الفلسفة الرواقية على الرومانيين أشد تأثير. وفى سنة ١٠٧ ق.م نادى ميتلوس نوميديكوس بمبدأ سقراط القائل بعدم رد الاعتداء . وكان سيشرون يرى ان الناس أخوة وانه لا بد من عطف يضم كل البشرية . وقد ردد مثل هذه المبادىء فرجيل وسينيكا وماركوس أورليوس .

أما مبدأ معاملة الناس جميعا معاملة حسنة فى كل وقت وفى كل بلد ، فقد اتخذ شكله النهائى فى قسم أبقراط الذى كان ولا يزال يقسمه الأطباء الى الآن ·

ويمكن ان نستنتج من الاهتمام الذى وجه الى طقوس الدفن أن أجداد اليونانيين والرومان كانوا يعتقدون منذ اقدم عصورهم فى خلود الروح . سواء دفن الميت أو أحرق جسده ودفن رماده ، فروحه تنفصل nima عن جسده مع آخر نفس يلفظه · ولهذا كانت أكبر عقوبة توقع على الميت هى حرمانه من الدفن ، لان هذا يعنى بالنسبة الى الروح عدم استقرار ابدى . وهذا مادعا انتيجونا فى قصة سوفوكليس التى تحمل نفس الاسم الى تحدى أمر الملك كريون بتحريم دفن احد أخويها ، وهذا ماجعل هيكتور وهو يلفظ أنفاسه يضرع الى أخيل أن يسلم جسده الى أبيه ليدفن طبقا لطقوس بلده . وكان لزاما على من يرى ميتا ، أيا كان ، أن يقوم بطقوس الدفن له ولو بالقاء حفنات من التراب على جسده ·· واذا لم يحظ الميت بالدفن ، أو حدث خطأ أو اهمال فى الطقوس ، هامت روحه فلم تستطع الاستقرار وقد تصبح شرا ، حتى يؤدى لها الأحياء طقوس الدفن · وكانت أرواح أولئك الذين قتلوا أو لقوا حتفهم باحدى طرق العنف تعتبر خطرا حتى يقتص لها · ولهذا نشأ الاعتقاد فى الاهات الانتقام ·· واذا كان الدفن واجبا مقدسا ، فتقديم القرابين للروح أمر لابد منه ، لان الروح فى حاجة ماسة الى الطعام والشراب والى أرواح الضحايا التى تحف بها وتقوم على خدمتها · ويمكن أن نستنتج من تقديم القرابين عند قبر الميت ، أنهم فى بدء الامر كانوا يؤمنون بأن الروح تقيم تحت الثرى فى المكان الذى دفن فيه جسدها · واذا لم يقم الاحياء بما يلزم لها من تقديم القرابين ونحر الضحايا ·· فقد تصبح الأرواح المحرومة خطرا يهدد ذويها من الاحياء . وكما كان لهذه الارواح من القوة ما يسبغ الخير على من ترضى عنه ، فكذلك كان لها من القوة نفسها ما تصب به الشر على من يهمل شأنها فى الآخرة .

وقد كانت الاحلام التى يراها النائم سببا ونتيجة لهذا الاعتقاد فى الارواح . وكان الرواقيون يؤمنون فى صدق بعض الاحلام ولا يفتأون يذكرون تلك الرؤيا التى رآها رجل عن مصرع رفيق له فى خان ·

واذا كانت الروح تحظى بالاستقرار ، اذا دفنت طبقا لطقوس معلومة ، فمن الجائز أن تستدعى من مقرها بطقوس أخرى necromancy واشهر مثل لذلك فى العالم القديم استدعاء أوديسيوس أروح أخيل ·

وهذه الاعتقادات التى مر ذكرها لا يشوبها اعتقاد فى حساب أو عقاب أو جنة أو جهنم أو تناسخ فى الأرواح · فهى عقيدة بدائية مادية ، تستند الى أن الروح والجسد منفصلان · فاذا اتحدا كانت الحياة فى هذا العالم واذا انفصلا ، كان الموت وسكنى الروح تحت الثرى الى رفات فى جوار جسدها ·

ولكن هذه الاعتقادات البدائية ما لبثت ان دخل عليها بعض التغيير ، وان لم يتمكن اعتقاد ما أن يمحوها أو يغير من مظاهرها فقد نشأت فكرة ان الابطال يذهبون الى جزائر الخلد فى المحيط الغربى (الاطلس) · ثم أضاف بندار ان الذهاب الى هذه الجزر هو جزاء الفضيلة .

ثم نشأت فكرة عقاب كبار المجرمين الذين أجرموا فى حق الآلهة فى مكان سحيق تحت الارض فى مملكة هاريس ، وسمى هذا المكان ترتاروس .

ثم جاءت محاكمة الانسان على ما قدمت يداه فى محكمة يقوم على رأسها مينوس أحد ملوك كريت . وهذا يدل على أن الفكرة قديمة جـدا وأنها أتت من هذه الجزيرة .

وليس لتناسخ الأرواح أى وجود فى عقائد الآريين الاول وانما ادخل هذا الاعتقـاد عنـد الاغريـق فيثاغوراس والاورفيون .

وفى القرن السادس قبل الميلاد انتشرت فى بلاد اليونان هزة دينية ونشأت فيها عبادات مختلفـة وهاجرت اليها عقائد اجنبية كلها توجه اهتمامها صوب الدار الآخرة ولكل منها طقوس سرية وأسرار دينية من اطلع عليها كتبت له السعادة فى الدنياوفى الآخرة . وكانت هذه العبادات لا تفرق بين السيد والعبد ، أو الذكر والانثى ، أو الغنى والفقير . فهى مفتحة الابواب ، من شاء فليدخل ؛ الا اذا كان قد ارتكب رجسا يمنعه أو اثما يحـول دونه ودون رؤية الاشياء المكنونة. وقد ارضت هذه الديانات النفوس وانالتها الراحة واطلقت الانفعالات الدينية الحبيسة مما لم يكن فى طاقة الديانة الرسمية أن تفعله . وكان هناك دين من بين هذه العبادات فى اثينة يحـظى بالاجلال والاكبار فى جميع الاقطار ، وتحفه الحكومة بهيبتها وتغدق عليـه من أموالها ، ألا وهو دين ايلوسيس وأسراره القدسية . وكانت آلهة هـذه الديانة تتصل بالنبات وموته ورجـوعه الى الحياة ثانية . وكانت أسرار ايلوسيس تتركز حول القصة التى يعرفها الناس جميعـا وهى خطف كورى . اختطفها عمها هاريس وحملهـا الى الدار السفلى فهامت أمها تبحث عنها ليلا ونهارا . وكانت تحمل مشعلا ينير لها الطريق اذا ما غربت الشمس واظلمت الدنيا . وقد عم القحط العالم ولم تنبت الارض شيئا ، لغضب آلهة الحب وحزنها . وأخيرا جاءت الى ايلوسيس كامراة عجوز . فاحسن ملك البلاد وملكتها استقبالها . وارادت ديميتير ان تحسن الى الملك بأن تجعل ابنا صغيرا له من الخالدين فوضعته فى نار لتحرق طبيعته البشرية . ولكن الملكة رأتهـا ولم تدر ما تفعل فصرخت . وعندئذ أعلنت الآلهـة عن نفسها وأمرت الملك ان يبنى لها معبدا وعلمت الناس طقوسها المقدسة . وفى اثناء ذلك كان الآلهة قد اهتدوا الى حل لمشكلة كورى : كان عليهـا أن تقيم مع هاريس ستة أشهر لانها اكلت حبات من تمر الرمان فى الدار الآخرة ، وأن تقيم ستة أشهر مع أمها .

ومن البين أن فى هذه الاسطورة خلطا قديما بين هاريس اله الموتى وبلوتون المنعم على الأرض بالثراء ، كما يوجد خلط بين برسيتونى زوج هاريس وملكة الدار السفلى وبين كورى فتاة الحب . وهـذا الخلط بين آلهة الخصب وآلهة الموتى أمر شائع لان أرواح الموتى تقيم تحت أطباق الثرى ، ومن الثرى ينبت الحب . وطقوس ايلوسيس السرية قديمـة جدا وقد ترجـع الى العصر الوقينى اذ كان لديميتير معبد هناك فى ذاك الوقت . وتهدف أمثال هـذه الطقوس الدينية السحرية الى زيادة خصب الارض وايجاد صلة ما بين القائمين بالزراعة وبين آلهـة الخصب والنماء ليكتسب المرء « بركة » تعاونه على انتاج محصول وفير . وبسبب هذا الخلط القديم بين آلهة الأرض وآلهة الموت نشأت فكرة عتيقـة جدا توحى بأن الاطلاع على طقـوس ايلوس السرية يجلب السعادة فى الدنيا وفى الآخرة . وقد ورد ذكر ذلك فى انشودة ديميتير النسوية خطأ الى هوميروس والتى يمكن ارجاعها الى القرن السابع قبل الميـلاد (الابيات ٤٨٠ — ٤٨٢) عنـدما كانت ايلوسيس دويلة مستقلة .

ومع ان طقوس ايلوسيس كانت تعتبر سرية ، وكان يؤخذ العهد والميثاق على كل من يريد الاطلاع عليها بألا يبوح بها ، الا أنه من الممكن القول بأنه لم يكن هناك شىء يمكن افشاؤه ، لان الديانة اليونانية خلت من التعاليم اللاهوتية ومن المحتمل ان الجالسين فى بهو التكريس Telesterion ، كانوا يشـاهدون تمثيلية صامتة عن خطف كورى . وانهم رأوا أمورا تجرى والفاظا قليلة تنطق ورقصـا مقدسا وانه سمح لهم بلمس الأشياء المقدسة وأنهم رأوا فى نهاية الحفل سنبلة ، فضلا عن ولادة بريموس من بريمو . وكان يسبق السماح للمريد الـذى يتطلع الى رؤية الاسرار المقدسة القيام بطقوس أخـرى فى شهر انتيستريون Anthesterion (فبراير — مـارس) فى ضاحية اجراى Agrai بالقـرب من اثينـا ، وكان يطلق عليها الطقوس الصغرى وكانت تعتبر جزءا ومقدمة للطقوس الكبرى التى تجرى فى شهر بويدروميون فى ايلـوسيس نفسهـا . وكانت

الطقوس الكبرى تمتد من الخامس عشر الى الثانى والعشرين من هذا الشهر . ففى اليوم الخامس عشر كان يجتمع الراغبون فى الاطلاع على الاسرار المقدسة هم ومن يقومون بارشادهم ممن سبق لهم الاطلاع على هذه الأسرار القدسية .. وفى اليوم التالى ينادى المنادى : الى البحر يامستاى ليطهروا ويطهروا الخنازير التى لابد من تقديمها كقرابين . وفى اليوم التاسع عشر يبدأ الموكب المقدس فى السير نحو ايلوسيس ، حاملين تمثال باكوس Iacchus وهم ينشدون نشيده سائرين فى الطريق المقدس عبر جبل أيجاليوس Aegaleos فيصلون الى معبد ديميتر فى اسفل قلعة ايلوسيس فى اواخر الليل . ولهذا كانوا يحملون المشاعل التى تنير لهم السبيل . وكان الناس فى هذا الموكب يبدون فرحين متهللين يرقصون ويرسلون النكات ، أما الايام التى تقع بين العشرين والثانى والعشرين فكانت لياليها تخصص للحفل الاكبر فى بهو المعبد . ومن الجائز ان المريدين قسموا الى فرق لضيق البهو وكثرة العدد .

وقد بقيت هذه الطقوس تحف بها الجلالة والمهابة حتى العصر الرومانى فحظى بمشاهدتها رجال مثل سيشرون واغسطس وهادريان .

ومن أهم المذاهب الدينية التى انتشرت فى أواخر القرن السادس فى بلاد اليونان لهما أثر كبير فى بلاد اليونان نفسها وفى مستعمراتها ولا سيما فى جنوب ايطاليا مذهب أورفيوس . وقد تقبلته أثينة وشجعه طاغيتها بيستراتوس وابناه . وكان يعيش فى بلاطه كاهن أورفى شهير هو أونوماكريتوس حتى نفى لاتهامه باضافة نبوءات من وضعه الى المجموعة التى تنسب الى موساموس . وقد ابتدع كهنة المذهب الاورفى عقائد دينية وطقوسا جديدة وقواعد خاصة بالسلوك وأن أخذوا الشىء الكثير من الديانة اليونانية ، وقد قام نشر هذا المذهب على أمور :

منها : أنه اذاع نظرية جديدة عن نشوء الخليقة لم تعرف من قبل ولم ترد فى قصيدة أصول الآلهة لهسيودوس . ولكن هذا الرأى الجديد كان لابد من ايجاد صلة بينه وبين الديانة القديمة . ولهذا نرى نوعا من التوحيد بين الآراء الاورفية والعقائد اليونانية القديمة . وطبقا للمذهب الاورفى وجد الزمان وحده قبل أن يوجد شىء غيره ثم نشأ الاثير وخاوس Chaos ومن هذين اوجد الزمان بيضه من فضة انشقت وخرج منها فانيس اله الضوء وأول الالهة . ولكن زيوس ابتلع فانيس ، كما انجب زيوس ابنه ديونيسوس بعد ان ابتلع قلب زاجريوس الذى كانت أثينا قد انقذته عندما التهم المردة زاجريوس هذا بعد ان انقلب ثورا . وزاجريوس هذا هو الطفل الذى انجبه زيوس من ابنته برسيفونى وأعطاه وهو فى مهده ملك هذا العالم ، فحقدت عليه هيرا وسلطت عليه المردة . فلما فتكوا به ، أرسل عليهم زيوس صاعقة أحرقتهم . ومن رمادهم نشأ الانسان . فهو سليل المردة والالهة ، استمد جزءا منه من المردة الأشرار واستمد الجزء الآخر من الآلهة الاخيار .

ولهذا كان من أهم ما يسعى اليه الانسان الذى يبغى السعادة النهائية أن يتخلص من العنصر الشرير الذى امتزج بجسده . ولا سبيل الى ذلك الا باتباع المذهب الاورفى . وقد ابتدع كهنة هذا المذهب عقائد جديدة وطقوسا جديدة وحرموا اكل اللحوم وآمنوا بالتناسخ ، وقد ازدحم مذهبهم بفريق متجول ممن زعموا أن فى قدرتهم تطهير المرء من أى رجس كان . مما روج التجارة فى صكوك الغفران ، كما حدث فى القرون الوسطى . ثم بدا هذا المذهب يتراجع أمام الحركات الفلسفية والعلمية فى القرن السادس قبل الميلاد . ولما عاد الفزع والاضطراب السياسى وتاق الناس الى السلامة من الشرور التى تكتنفهم ليلا ونهارا ، برا وبحرا ، بدأت الطقوس السرية تغزو بلاد اليونان وكثر انتشار العقائد الاجنبية . وكان من اشهر الاديان التى استولت على قلوب اليونانيين دين ازيس المصرية الذى انتشر فى انحاء البحر الابيض فى القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد .

ففى بيريه ميناء أثينة أقام المصريون معبدا قبل فتح الاسكندر الأكبر لمصر . وبنى الأثينيون لازيس وسرابيس معبدا فى سفح الاكروبول اعترافا منهم بالجميل لسياسة البطالسة الموالية لاثينا . والى جزيرة دبلوس تلك الروضة المقدسة فى البحر الابيض حمل كاهن مصرى من مدينة ممفيس عبادة ازيس واقام للالهة ضريحا خاصا فى داره . وحذا ابنه حذوه ، وسار حفيده فى اثره ، حتى انتهى الامر الى اعتراف الحكومة الاثينية فى الجزيرة بهذا الدين المصرى . وقد انتشرت عبادة ازيس فى كل

بقعة من جزر البحر الابيض وبلاد اليونان نفسها ، مما جعل الكاتب والرحالة الشهير باوسـانياس يفيض فى تبيان الاماكن التى عبدت فيها ، كما يوضح خصائص ديانتها فى كل بلدة ، وما كان يقام فيهـا من اعياد وطقوس . وجدير بالذكر القول بأن الاحداث التى يقصها أبو ليوس فى الكتاب الحادى عشر من قصته ، الحمار الذهبى ، جرت فى كينتجريـاى Cenchreae ميناء كورنته فى يوم عيد ابحار سفينة ازيس Navigium Isidis الذى حـدد له فى تقويم فيلوكالوس الخامس من شهـر مارس .

أما فى غرب البحر الابيض فقد كان لازيس شأن أى شأن فى ايطاليا واسبانيا وغاليا بل حتى فى بريطانيا نفسها .

وقد جاءت ازيس الى جزيرة صقلية — ان لم يكن قبل ذلك فعلى الاقل فى معية تيودوكسينا ربيبة بطليموس الأول عندما زفت الى جاثوكليس طاغيـة صقلية . وقد حظيت الديانة المصرية بالاعتراف بها فى اواخر القرن الثالث واوائل القرن الثانى ، اذ نرى صور ازيس على العملة الصادرة فى سرقسطة وكاتانا .

وعلى ساحل ايطاليا الغربى لا زال معبد ازيس قائما فى بلدة بومبى وهو يرجع الى القرن الثانى قبل الميلاد .

وفى روما نفسها كان لازيس معبـد فى حقـل مارس بنى فى اوائل القرن الاول قبل الميلاد ؛ وان كان من المعروف أن عبادة ازيس نفـذت الى قلب المدينة قبل ذلك بزمن طويل .

وقد ساعد على انتشار الديانة المصرية فى ايطاليا فى القرنين الثالث والثانى ما شاب النفـوس من من اضطراب سببته الحروب البونيـة التى أثبتت عجز الطقوس الرومانية العتيقة عن اشباع الافئدة المشوقة الى الخلاص من تلك الشرور الجائمة على ايطاليا وصقلية .. واستجابة لهذه الرغبـة ادخلت الحكومة الرومانية عبادة كيبلى فأحضر تمثـالها من بلدة بسينوس Pessinus فى فريجيـا فى سنـة ٢٠٥ ق.م. وقد فتحت هذه العبادة الجديدة الباب أمام العقائد الاجنبية . كما انتشر كذلك فى ايطاليا دين باكخوس ولكن فى سـنة ١٨٦ ق.م اضطرت الحكومة الرومانية الى القضاء على طقوسه الأورجية وكل ذلك مهد الطريق الى انتشار عبادة ازيس بما وراءها من تراث سحيق فى القدم وما نال عبادتهـا من تطوير فى العصر الهيلينستى والرومانى اذ فتحت معابدها كأماكن للعبادة والتهجد ومناجاة الالهة وما كان لطقوسها من جاذبية ، وما فى تعاليمها عن الدار الآخرة من وضوح .

ولسنا ندرى ماذا كان يدور فى طقوسـها السرية ولكن المريد كان يظن انه بعد الاطلاع عليها قد خلق خلقا جديدا وبعث طاهرا نقيا وانه قد نال السعادة فى الدنيا والآخرة .

وقد لقيت عبادة أزيس منافسـة قوية من دين ميثراس فى أواخـر عصر الامبراطورية ولا سيما فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد . فقد حمل جنود الامبراطورية هذه العقيدة الفارسية الى جميـع أقطار المعمورة .. وجذب الجنـود الى عبـادة ميثراس ما حملت معها من قوة الديانة الفارسيـة القديمة ومافيها من نضال مستمر بين الخير والشر . وكان ميثراس عون البشر والآخذ بأيديهم والوسيلة التى يلجئون اليها لينالوا السعادة والخلود .

الوحدانية فى الفكر اليونانى والرومانى :

كان اليونانيون والرومان منذ القدم يؤمنـون بتعدد الآلهة وقد درجوا فى تاريخهم الطويل لا على الحد من هذا التعدد ، بل علـى الاكثـار من عـدد الارباب . وقد دأب كهانهم — كلما مست حاجة — الى البحث عن صلة تربط بين اله وآخر . وبهـذا فتح هذا النوع من توحيد الالهة equation بابـا لم يبق معـه اله حقيقى وآخر زائف وقد رويت فى صدد هذا التوحيد أساطير وقصص اصبحت فيما بعد مبدءا ثقيلا على السلف ولاسيما بعـد انتشار المسيحية واشتداد النضـال بينها وبين الديانات القديمة . ولم يكن هناك أسهل أو أفضل لدى المسيحيين من الزراية بكبير الآلهة وما حصل من مغامرات . كما اصبحت الاشكال التى صـور المصريون فيها آلهتهم مدعاة للسخرية والازدراء . وقد حدا ذلك بالمفكرين من الوثنيين الى ايجاد تعليلات لهذه الاساطير وحاولوا ان يحملوها فلسفة قديمـة أعلى بكثير مما يمكن للعصور الغابرة ان تحيط به .

وعلى الرغم من كل توحيد ممكن ، فمن العجيب ان كل معبد بقى الى آخر لحظة محتفظا بطابعـه متمسكا بطقوسه ولم يحدث مزج تام بين هـذه

الديانات الوثنية حتى فى صراعها الأخير ضد المسيحية .

ولكنا نخطىء اذ نتخيل ان قدماء الاغريق والرومان كانوا جميعا على دين واحد وعقيدة واحدة لا فرق بين غنيهم وفقيرهم ، أحرارهم وعبيدهم ، علمائهم وجهالهم . وقد احسن فارو ــ وهو أعظم الباحثين من الرومان فى التاريخ والآثار ومن معاصرى سيشرون ويوليوس قيصر ــ عندما قسم الديانة الرومانية فى القرن الأول قبل الميلاد الى أقسام ثلاثة :

١ ــ دين الشعراء والكتاب ، وهؤلاء لاهم لهم الا اتخاذ الأساطير زينة لشعرهم وكتاباتهم ، دون اعتقاد راسخ فى هذه الاقاصيص .

٢ ــ دين الدولة الرسمى : وهذا لا يعدو طقوسا متوارثة خلت من كل مغزى وأناشيد ترتل وان لم يفهم حتى الكهنة أنفسهم لها معنى .

٣ ــ دين المفكرين أو الفلاسفة .

غير أن الاديان القديمة ، يونانية كانت أو رومانية، بأقسامها الثلاثة ، الشاعرية والرسمية والفلسفية ، كانت تسير فى طريق يؤدى ، بل أدى فى النهاية ، الى وحدانية الاله وتنزيهه عن الشريك .

وقد كان لكل سبيله الذى هداه الى هذه الحقيقة . فالعامة التى آمنت بالاساطير التى دعمت عقيدة التوحيد equation كانت مسوقة الى القول الذى ذاع واشتهر ، من مثل تلك العبارة التى كانت على جميع الالسنة : زيوس هيليوسى سرابيس .. اله واحد ، والى مناجاة كالتى نوديت بها أزيس بأنها هى الوحيدة وهى الكل : una qual es omnia, dea Isis وتلك التعليلات التى نزهت الاله عن كل ما يشينه أو أرجعت أسطورته الى فكرة فلسفية أو طبيعية جعلت من الايمان بالوحدانية أمرا لا مفر منه . فاذا

كان أوزريس وازيس وهو رأس مثلث تساوت أضلاعه ، أصبح تلقينهم بالاب أو الام أو الطفل عبثا ، وجاز أن تكون ازيس هى هو راس الانثى ، وصح ان يكون الطفل هو الاب وانه هو الذى مات وبعثرت اشلاؤه ، ثم بعث حيا .

والحق انه كان لدى الاغريق منذ هوميروس وهسيودوس فكرة أو ميل الى وحدانية الاله .. فزيوس هو أبو الآلهة والناس وهو اعظم الالهة واقواهم ، يهتز العالم بأجمعه أمام هيبته وعظمته . واذا كان الامر كذلك فبقية الالهة من اخوة او زوجة أو ابناء وبنات اصبحوا يمثلون مركزا ثانويا بالنسبة لكبير الالهة . فهو راس الاسرة الالهية ، له عليها سلطان كسلطان الابوة الذى تمتع به الاباء عند الاغريق والرومان Patria Poteslas حيث كانت لرب الاسرة سلطة الحياة والموت على جميع أعضائها بما فيهم زوجه . فاذا أزالت عنه التعليلات المنطقية ما حمل من أوزار الاساطير ، فقد أصبح قويا فى عدالته منزها فى شخصه . وقد وصل زيوس الى هذه السيادة فى عصر أثينة الذهبى ، عصر ايسخيلوس وبيركليس . ويمكن القول بأن ايسخيلوس كان يدين بالتوحيد بمعنى انه لم ينكر وجود آلهة اخرى ولكنه اخضعها جميعها لزيوس بما فى ذلك من سبقه من آلهة مثل « السماء » Uranos وكرونوس Cronos فحكم هذا العالم الآن فى يد زيوس « أيا كان هو ، ان كان يرضى أن ينادى بهذا الاسم » (اجا ممنون ، ١٦٠)

وهذا الاله الأعظم تام العقل خير عادل لايغار ولا يحقد ، ولكنه يعاتب على السيئات ، ولو كانت اعتداء لا مبرر له على عش طائر ، وهو رءوف رحيم بعباده فالمذنب لا يلقى جزاء ما قدمت يداه فحسب (ولكنه يتعلم ويهذب .



توفيق الحكيم

يجيب على أسئلة

فـــؤاد دوارة

منذ زمن بعيد وهو يستأثر باكبر قدر من اهتمام الكتاب والقراء على السواء ، فاحاطت به هالات من الاثارة والغموض لا تدرى مدى نصيبه فى صنعها .. فهو مرة عدو المرأة ، ومرة حبيس « البرج العاجي » ، وثالثة « راهب الفكر » ، ورابعة « صديق العصا والحمار » .. يتهمونه حينا بالبخل والشح ويروون عنه نوادر تفوق حكايات اشعث واشعب ، ويصورونه حينا آخر سارحا شاردا لا يكاد يعى شيئا مما يدور حوله ..

على أن ذلك كله اذا كان موضع جدل وخلاف ، فالاتفاق منعقد حول دوره الخطير فى ادبنا ، والميادين العديدة التى ارتادها فى مجالات المسرحية والقصة والمقال تشهد كلها بمدى اصالتـــه وبفضله العميم على من جاء بعده من الادباء ..

وما من مرة جلست اليه ـ وقد جلست اليه كثيرا خـلال العامين الماضيين ـ وسمعت احاديثه العميقة المتحمسة فى كل مجالات الفن والفكر ، الا تذكرت شـــكوى الاديب الروسى « تشيخوف » من انه ليس هناك كاتب اختزال متفرغ يقيم بصفة دائمة بجوار « تولستوى » ليسجل كل ما يتفوه به الحكيم الشيخ من افكار رائعة علي غير انتظـــار . وقد حـــاول « تشيخوف » أن يقنع الاديب الشاب « سولرز ـ هيتسكى » بالقيام بهذه المهمة لان « تولستوى » كان مغرما به وكثيرا ما ما حدثه باحاديث هامة .

ولكم تمنيت لو وجدت الاديب الذى يستطيع ان يقوم بهذه المهمة مع توفيق الحكيم ، ليخرج علينا بعد ذلك بصورة رائعة صادقة لاحاديثه الحارة المتدفقة ، تكمل الصورة التي صنعهـا لنفسه بكتاباته العديدة ، وتصحح الصورة الاخرى المهزوزة التى رسمتها الصحافة له .. وان كنت ادرك مع ذلك ان تحقيق هذه المهمة ليس بالامر اليسير ، فتوفيق الحكيم لا يألف النـاس بسهولة ولا يثق بهم الا بعد اختبارات دقيقة شاقة تستغرق زمنا طويلا ، وهو لا يمكن ان ينطلق فى التعبير عن افكاره على سجيته الا اذا الف من يتحدث اليه ووثق به ، وحتى بعد ذلك لا بد أن يطمئن الى ما يقوله لن يسجل ولن ينقل عنه ، فاذا استشعر اى نية لذلك لم يتردد فى تحذيرك وصرفك عما تحاوله بكل وسيلة ممكنة . فما أكثر ما سالته فى موضوعات تتصل بأدبه وحياته فلم يتردد فى الاجابة المسهبة المطلوبة ، وما أكثر ما تحدث الى عن كثير من ذكرياته وآرائه دون ان اسأله ، ولكن ما ان اعلنته برغبتى فى ان أجرى معه حديثـــا ينشر فى مجلة « المجلة » حتى تردد ، وحاول اقناعي بشتى الحجج بألا ضرورة لمثل هذا الحديث ، واحتاج الامر الي مناقشات عدة وصمود من جانبي قبل ان يقبل الاجابة على أسئلتى ، ولكنه لم يجب عليها كلها ، بل اختار ما يقرب من ثلثها واعتذر عـن الباقى باعذار مختلفة ، فمنها ما احالنى الي كتبه للعثور على الاجابة عليها ، ومنها ما قال ان الاجابة عليه من شأن النقـــاد وليست من شأنه هو ، ومنها ما رأى ان الاجابة عليه تحتاج الى تأليف كتاب .. ومع ذلك فقد كانت الحصيلة التى خرجت بها منه كبيرة نسبيا ، ذلك انى احتطت للامر واعددت اكثر من ثلاثين سؤالا فضلا عما اثارته اجاباته من اسئلة اخرى لم اكن اعددتها من قبل .. وهكذا كان القليل الذى اجاب عليه كثيرا بسبب حرصى الشديد على ما يدلى به من احاديث ..

عدو المرأة

✻ بدأت بسؤاله عن حقيقة موقفه من المـــرأة ، ومدى صدق وصفه الشائع بأنه « عدو المرأة » وهل طرأ تغير أو تطور على هذا الموقف ؟ فجاءت اجابته تقول :

ـ ربما تدهش اذا قلت لك ان موقفى من المرأة لم يتغير على الاطلاق فى أى مرحلة من مراحل العمر ، وان هناك فرقا كبيرا بين شعورى الخـاص نحوها

وشعوری العام ، فشعوری الخاص نحو المراة تجده فی کل ماکتبت : شعور المحبة أو ما هو أكثر من المحبة ، أما شعوری العام من المرأة باعتبارها تطالب فی المجتمع بوظيفة تشابه وظيفة الرجل تماما ، فهذا هو ما أخالفها فيه ، ولم تتغير طبيعة هذا الخلاف منذ مسرحية « المرأة الجديدة » حتى اليوم الا قليلا جدا ٠

فأساس الخلاف هو ما تزعمه المرأة من أنها مساوية للرجل فی کل شیء وما تریده من أن تكون مثله فی کل عمل من أعمال الحياة ٠ وقد تضخم عندها هذا الاحساس الى درجة تكاد تكون مرضية ، وبصورة يمكن أن نسميها « عقدة الرجل » ، وهنـا موضع الخلاف بینی وبینها .

والسبب فی « عقدة الرجل » عند المرأة ربما كان ما ترسب من أجيال عديدة فی کل المجتمعـات من تفضيل الذكر على الأنثى ، وفرح الأهل حين يسمعون أن المولود ذكر ، وحزنهم اذا كان أنثى ، ولعل ذلك يعطى المرأة العذر والحق فی أن تصاب بهذه العقدة ، ولكن شعوری الخاص أن المرأة مخطئة حين تتعقد لهذا السبب ، كما لا أبرئ المجتمع من مسئولية هذا الخطأ الجماعی المتأصل منذ القدم فی تفضيل الذكر على الأنثى تفضيلا مطلقا جزافيا ٠٠ لعل المجتمعات القديمة كانت معذورة لأن الرجل هو الذى يحارب ويتحمل مشاق الحياة الجسدية الضرورية ، ولكن هل هناك امل فی أن تصحح المجتمعات المقبلة فكرتها عن المرأة فتجعلها فی مكانة مساوية فی الأهمية لمكانة الرجل، فيسر الرجل حينيرزق بأنثىنفس السرور الذى يشعر به حين يرزق بذكر ؟!

ان هذا لو تحقق وزال منالمجتمع هذا التفريقفان العقدة التى حدثتك عنها ـ عقدة الرجل ـ ستزول بدورها من شعور المرأة وتفكيرها ٠

وموقفی اذن هو ضد هذه العقدة التى عند المرأة وليس كراهية فی المرأة ذاتها ، ولعل هذا هو الذى جعل كثيرا من النقاد والقراء يلاحظون شـيئا من التنـاقض فی هذا الموقف ٠ فكثيرا مـا سمعت من بعضهم ، وعلى الأخص من المرأة ذاتهـا ـ قارئة أو ناقدة ـ عبارات الدهشة من بعض كتاباتی ، لأنها تفيض حبا وتقديرا للمرأة ولا يمكن أن تصدر عن شخص يكرهها . والواقع انى أحيانا ـ ربما دون تخطيط سابق متعمد ـ أصور المرأة فی صـورة مشرفة جدا ، مثل « ايزيس » ، والغانية فی مسرحية « السلطان الحائر » ، ولكن هؤلاء يتساءلون من جهة أخرى عن سر ومصدر تسميتی « عـدو المـرأة » والحقيقة انه ليست هناك عداوة ، بل خلاف حـول عقدة الرجل عند المرأة ، فأنا لا أريد للمرأة أن تضع فی حياتها دائما هـذا السم المروع الفظيع الذی يفسد عليها حياتها حين تضع نصب عينيها بصـفة مستمرة الرجل ومصيره ورسالته ٠

وليس معنى هذا أنی أنكر على المرأة حق العمـل والكفاح ، فالعكس هو الصحيح ، بل أنا مؤمن بأن المرأة تكون أحيانا أكثر قدرة على الكفاح من الرجل ٠ كل ما أنكره عليها هو هذه العقدة المرضية المستولية عليها ، ورغبتها فی محاكاة الرجل الى درجة مضحكة فی بعض الأحيان ، فاذا لبس البنطلون لبست مثله ، واذا احترف عملا جعلت همها أن تقوم بنفس العمل لا لشیء الا لتثبت أنها ليست أقل قدرة منه ٠

وهذا الموقف يجعل المرأة تبدوأحيانا فیمظهر بعيد عن الجدية والصدق والاخلاص مع نفسها ، وأنا ـ لتقديری للمرأة ـ أنزهها دائما عن أن تكون مجرد ببغاء أو قرد كل مهمته المحاكاة ، بل أريدها أن تتفرد بالشخصية الخاصة التى استطاعت أن تكتشفها فی تشابهها مع الرجل ، ولكنی أريدهـا ان تكتشف نفسها ، ولا أريدها أن تكتشف فی نفسها نواحی عناصر أصالتها هی ، وهذا هو كل موقفی من المرأة٠

منطق المرأة

*** ولكنى الاحظ انك فى كثير من كتاباتك تصور المرأة ذات طبيعة مختلفة تمام الاختلاف عن طبيعة الرجل وكثيرا ما تكون أدنى منه ٠٠ على الأقـل من الناحية العقلية ٠٠**

ـ أما أنها مختلفة عن الرجل فهذا صحيح ، وأما أنها أدنى عقليا فهذا ما لا أعتقـده ٠٠ وما ترى أنه أدنى تتمثل فيه طبيعتها وانوثتهـا وشخصـيتها المتميزة ٠ أنا أفضل امرأة تجيد الزينة فی موضعها والبكاء فی موضعه وتظهر لنا طبيعتها الحقيقية بكل صدق واخلاص عن تلك المرأة المسـخ التى تريد أن ترتدى طبيعة غير طبيعتها لمجرد أن تقول أنا لست أقل من الرجل ! وبعضهن يصنعن ذلك بالفعل ؛ فقد أخذن يدخن الغليون والسيجار الكبير متشـبهات بالرجال ٠

وطبيعة المرأة ليست أدنى من طبيعة الرجل فی رأيی ، ولكنها مختلفة عنها ، فهی من الناحية العقلية

تفكر تفكيرها الخاص ، ولها منطقها الخاص المختلف عن تفكير الرجل ومنطقه ٠

*** كيف تفسر اذن سخرياتك الكثيرة من منطق المرأة وتصرفاتها ؟**

ـ اذا كان فى بعض كتاباتى ما يمكن أن يعتبر سخرية من المرأة ، فليس المقصود بهذه السخرية جرحها ، بل ان أظهر اختلاف تفكيرها عن تفكير الرجل ٠ وهذا يثير فينا نحن الرجال خصوصا ، وفى المرأة أيضا ، بعض السخط أو الضحك ، لا لأن المؤلف أراد ذلك ، ولكن لأن المجتمع اعتاد أن يجعل منطق الرجل وتفكيره هو المقياس الحقيقى فى حين أن عواطف المرأة ودموعها لاتثيرفينا غير الابتسام٠ ومن يدرى ؟ لعل الحقيقة غير ذلك ، وأن القيم السائدة بيننا لا تعدو أن تكون أوضاعا اجتماعية قديمة تعيش فينا ٠ والدليل على ذلك أن المرأة تتغلب علينا دائما بدموعها ومنطقها وتحقق كل ما تريد ، الا يدلك ذلك على أنها على حق ، وأنها تستخدم وسائل افعل من وسائل الرجل ، وان كان هذا لا يمنع أن التصوير الفنى لهذه الوسائل قد لا تسر له المرأة ٠

*** بالاضافة الى موقفك العام من المرأة من الممكن أن نلمس موقفا خاصا لك من المرأة المصرية تغلب عليه الاستهانة والتحقير ، فما أسباب هذا الموقف الخاص ؟**

ـ هذا الموقف من المرأة المصرية قاصر على الثقافة وحدها ، وفى مرحلة معينة من مراحل تطورنا الاجتماعى ، خصوصا المراحل السابقة حين كان تعليم البنات فى نطاق محدود جدا ، ولم تكن القراءة والاطلاع وكل مطالب الثقافة من الأمور التى تشغل المرأة المصرية والشرقية عموما فى المراحل الأولى التى تلت السفور مباشرة ، ولكن ذلك عارض يزول مع الزمن ، وقد زال بالفعل جزء كبير منه ، واصبحنا نجد أمثلة رائعة من نسائنا لا فارق كثيرا بينهن وبين المرأة المثقفة فى اى بلد متحضر ٠ وكتاباتى التى ظهر فيها هذا المعنى الذى تشير اليه انما كانت تنصب على مرحلة اجتزناها والحمد لله ٠

الفشل فى الحب

*** أوحيت لنا فى كثير من كتاباتك ان الفشل فى الحب من اهم عناصر نجاحك الفنى ، أو لست القائل « ان صاحب الحياة السعيدة يعيشها ولا يكتبها » ٠٠ فالى اى مدى يصدق هذا الفهم على انتاجك الأدبى ؟**

ـ اذا كان المقصود بالحب مغامرات الشباب الطارئة ، فانها لا يمكن أن ترقى الى ما نسميه الحب بمعناه المرتفع أو الباقى كما يتحقق فى حياة الأسرة مثلا ، لذلك فاننا عندما نكتب فى القصص عن مرحلة الشباب فان الذى يهم الفنان فى ذلك الوقت هو أن يبرز نواحى الم بصدق أمام العواطف المختلفة ، وأن يتجنب الظهور بمظهر المتباهى المفاخر بانتصاراته العاطفية ، لأن هذه النتائج ليست مما يهم التصوير العاطفى الحقيقى بالقدر الذى تهمه لحظات الشعور بالحرمان والألم ، فهى التى تصهر النفس ، ولذلك فان ما نكتبه أحيانا يتجه هذا الاتجاه ، وكثير من الفنانين يعنون بتصوير هذه المشاعر لدواعى التحليل النفسى مثلا ٠

وفى رأيى أن تصوير حالة الشبع العاطفى عملية ممجوجة ثقيلة الدم ، أشبه بمن يحدثك عن تفصيلات وجبة دسمة أكلها ؛ فى حين أن من يحدثك عن جوعه وحرمانه أنبل وأقرب لنفسك ومشاركتك ٠ وهذا هو الفرق بين كاتب الأدب الجنسى وكاتب الأدب العاطفى ٠٠ الأول أكل وشبع والآخر لم يأكل ٠ وفى روايتى « الرباط المقدس » عالجت الناحيتين ، المرأة التى تعانى من الجوع الجنسى ، والراهب المحروم جنسيا ، فوجود الناحيتين جعل الرواية مقبولة ٠ أما لو كان المقصود هو ابراز نواحى المتعة الجنسية فقط لأصبحت الرواية مظاهرة جنسية ٠

الاثارة الجنسية

*** ها أنت ترى أن الحديث قد تطرق بنا الى مشكلة تشغل الأذهان هذه الأيام ٠٠ كيف نفرق بين الأدب الحقيقى حين يتعرض لموقف جنسى وبين الكتابة الرخيصة التى تصور المواقف الجنسية بقصد الاثارة والرواج ؟**

ـ الفارق بينهما هو نية الكاتب وفلسفته ، وهذا شيء لا يمكن الحكم عليه الا بشعور القارىء وما خرج به من القصة أو العمل الفنى ، فاذا خرجت من مطالعة عمل فنى باحساس المتعة الجسدية فقط ، وكان هذا هو كل ما ترسب فى نفسك منه فأنت أمام عمل الغرض منه الاثارة الجنسية ، لأن هذا هو ماحصلته منه فعلا ٠ ولكن عندما تبقى فى نفسك مبادىء أخرى تترسب من الموقف الجنسى، بمعنى أنك عندما تطالع عملا أدبيا موضوعه الجنس ولكنه يؤدى بك الى التفكير فى شيء اجتماعى أو روحى أو فكرى ، فانك فى هذه الحالة لا تكون أمام عمل القصد منه الاثارة الجنسية لا اكثر ٠

مثال ذلك كتاب لورانس « عشيق الليدى تشاترلى » لقد صورت فيه مواقف جنسية كأصدق بل كأفظع ما يمكن أن يصور فى هذا المجال ، ولكن كل هذه الصور تؤدى بك فى النهاية الى فكرة معينة وفلسفة محددة ارادها المؤلف ، ويدركها القارىء الذى يعرف ماذا كان يتفشى فى المجتمع الانجليزى اذ ذاك من عدم مبالاة بالناحية الجنسية فى الحياة الزوجية ، فعندما يقول لنا « لورانس » ان الحياة فى انجلترا وصلت الى درجة من الانحراف عن الطبيعة لا بد معها من هزة ، وقد حاول هو أن يحدث هذه الهزة بكتاباته ، فاننا نجد بعض المفكرين يعتبرونه لذلك كاتبا أخلاقيا رغم ما فى رواياته من مواقف جنسية شديدة الصراحة والوضوح .

الترجمة الذاتية والفن

*** الى اى حد نستطيع أن نعتبر « عودة الروح » ، و « يوميات نائب فى الأرياف » و « عصفور من الشرق » و « زهرة العمر » و « راقصة المعبد » ، و « الرباط المقدس » تراجم ذاتية لك ؟**

ـ الواقع ان سؤالك هذا يثير مشكلة ادبية قديمة، فحيثما يوجد أدب تصويرى للعواطف والمشاعر يصبح من الصعب ان تفصل ما هو ترجمة ذاتية عما هو عمل فنى موضوعى خارج عن ذات الفنان . فمثلا الى أى مدى يمكن أن تسمى بعض روايات دستويفسكى تراجم ذاتية ، مثل «المقامر» و «رسائل من بيت الموتى» وغيرهما مما نعرف تماما مطابقة بعض وقائعها لوقائع حياة المؤلف ؟ .. وهناك أمثلة كثيرة لذلك .. « ديكنز » مثلا وما نعرفه عن طفولته ثم ما ظهر فى رواياته متصلا بهذه الوقائع ..

الواقع أن القصاص أو صاحب العمل الفنى الذى يصور فيه جانبا من حياة الناس والأشخاص لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية حتى وان تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعمن حوله ، وهو فى نفس الوقت لا يعطينا عملا منفصلا عن ذاته تماما ، بل يقدم عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة مع مشاعر وتأملات صادقة ومفترضة ، وكل هذا يقلب تقليبا جيدا ويمزج مزجا بارعا ليصب فى قالب نسميه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية .

ولذلك لا أستطيع أن أسمى أى عمل فنى ترجمة ذاتيـة الا اذا كان مكتوبا بهذه النية ولهذا الغرض بالضبط ، أى أن يقول لنا المؤلف هذه هى مذكراتى ، أو هذه هى حياتى ، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته . أما اذا صب هذه الحياة فى قالب روائى أو فنى أيا كان فانه فى الحال يصبح عمـلا فنيا لا ينبغى لنا بأية حال من الأحوال أن نسميه ترجمة ذاتية ، وان كان للناقد أحيانا أن يستشف من هذا العمل الفنى بعض القرائن التى تعينه على رسم صورة ذاتية للمؤلف أو عصره ، ولكن على أن يكون ذلك مجرد قرائن من اجتهاد الناقد أو الدارس وتحت مسئوليته الشخصية ، وليس له بأى حـال من الأحوال أن يستند الى هذا العمل الفنى باعتباره ترجمة ذاتية للمؤلف ، لأنه متى دخلت يد الفن والصياغة الفنية فى عمل من الاعمال لم يعد بوسعنا أن نفرز أو نميز بين ما هو حقيقى وما هو متخيل ، فالفن هو الفن والترجمة الذاتية هى الترجمة الذاتية .

*** ان ما دفعنى الى توجيه سؤالى السابق هو تلك المشابهات الكثيرة بين أبطال هذه الكتب وبينـك فى مراحل مختلفة من حياتك .. ولقد دفعت هذه المشابهات باحثا نابها كالمرحوم « اسماعيل أدهم » الى اعتبار كل من « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ترجمة ذاتية لك ..**

ـ وجود تشابه بين حياة أبطال هذه الروايات وبين حياتى لا يمكن أن يعطى الناقد أو الدارس الحق فى اعتبارها وثائق تاريخية دقيقة ، وذلك لأنها كما قلت اختلطت فيها عوامل كثيرة وعناصر مختلفة منها ماهو حقيقى وماهو غير حقيقى، لأن الاعتبارات الفنية تنسينا عند الكتابة أن ننقى الوقائع الحقيقية مما تقتضيه ظروف الحبكة الروائيـة . ولذلك فان من يعتمد على هذه الأعمال باعتبارها وثائق تاريخية لا بد أن يتعرض للوقوع فى الخطأ . كل ما يمكن فى هذا الصدد هو أن تعتبر هذه الأعمال مصادر تنوير تكميلية .

*** من الممكن اذن ان نعتبر هذه الكتب صورة عامة لتطورك الفكرى والعاطفى ..**

ـ يصح ان تكون كذلك ، ولكن حتى هذه الصورة دخلها جزء كبير من الخيال ، فاذا استطاع الانسان أن يذكر حقيقة الوقائع المجردة قبل أن تصاغ فى القصص ثم بعد أن صارت جزءا من القصة، فان الفارق بين الحالين سيكون مثيرا للدهشة .

ان ما نسميه من الروايات تراجم ذاتية يكون فى الغالب مبالغا فيه ، فأغلب القصص والروايات التى ظهرت حتى الآن فى جميع اللغات اذا فحصناها جيدا

لوجدناها تقوم على تجارب ذاتية للمؤلف • وعلى ذلك فاما أن تكون الرواية فى أغلبها فنا يعتمد على التجارب الذاتية للمؤلف ، وحين نقول ذاتية لا نقصد شخص المؤلف فقط ، بل كذلك الأشخاص المقربين اليه فى بيئته ومجتمعه ، واما ألا نقرن كلمة الترجمة الذاتية بأى رواية ما دامت قد اتخذت شكل الرواية ودخلت فى القالب الروائى باعتبار أن ذلك شيء بديهى • وفى هذه الحالة لا نطلق كلمة الترجمة الذاتية الا على ما تدل عليه فعلا من حيث الحقيقة والنوع ، وربما كان هذا أسلم ، لأنه حتى فى الحالات التى يبدو فيها للناقد ان الرواية موضوعية ، أى بعيدة عن شخص المؤلف ، فان الفحص الدقيق سيدلنا قطعا على أن ملامح الشخصيات لايمكن أن تكون متخيلة كل التخيل الا اذا كان المؤلف غير صادق أو كان يصنع عالما لا وجود له مثل شخصيات « روكامبول » و « طرزان » و « أرسين لوبين » •

وما دام المؤلف لم يقل صراحة ان كتابه ترجمة ذاتية له فلابد أن نحتاط فى اعتبارها كذلك •

الحمار والعصا

*** ما حكاية العصا والحمار معك ؟ •• يخيل الى أحيانا أنهما ليسا أكثر من وسيلتين فنيتين لاستخدام الحوار الذى برعت فيه •**

ــ من الممكن ، ومن الأسهل ، أن أقول انهما وسيلتان فنيتان لاستخدام الحوار ، وربما يبدو الأمر كذلك لمن لا يريد أن يتحرى حقيقة الأمر ، وعندئذ يكون مصيبا فى اعتبارهما وسيلتين فنيتين لا أكثر ، ولكن الذى يعرفنى شخصيا سيرى معى العصا دائما لا تبرح يدى ، واذا تحرى تاريخها عرف أنها منذ سنة ١٩٣٠ هى هى لم تتغير • اشتريتها وقتذاك من طنطا حيث كنت أعمل وكيلا للنيابة • فالعصا اذن ليست مجرد وسيلة فنية، بل هى حقيقة واقعة لها دورها فى حياة صاحبها • ومن الطبيعى بعد ذلك أنه اذا اراد يوما استخدام وسيلة لاجراء الحوار ، فسيكون اهمال العصا التى لازمته كل هذه الأعوام جريمة فى حقها ، وهى أولى من كل الناس بهذا الحديث لأنها عاصرت ورأت طوال هذه المدة كثيرا من الأشخاص والأحداث •

والحمار قد لا يبدو هو الآخر وسيلة فنية صالحة جدا للحديث ، وقد استخدمها كتاب كثيرون لما للحمار من صفات تغرى بمحاورته ، ولكن من يريد أن يعرف حقيقة الحمار عندى فسيجد أيضا أن له وجودا فعليا منذ الصبا حين اشتروا لى جحشا صغيرا بثمن زهيد ، وقد ذكرت ذلك فى مقدمة كتابى « حمارى قال لى » ، كما قدر لى بعد ذلك أن اشترى حمارا آخر عام ١٩٤٠ وكنت قد أصبحت موظفا ، وهو الذى أوحى الى بكتابى « حمار الحكيم » •

اشاعة البخل !

*** ما رأيك فيما يشاع كثيرا عن بخلك ؟ •• هل لهذا البخل ــ اذا صح ــ صلة بتفضيلك لشكل المسرحية وهو كما نعلم أكثر الأشكال الأدبية ميلا للاقتصاد فى الكلمات ؟!**

ــ لا أريد أن أدافع عن نفسى ، وأنفى عنها خصلة من الخصال السيئة كالبخل أو غيره ، لأنى لم اعبأ بالدفاع عن نفسى فى أى موقف من المواقف ، بل كنت دائما أقرب الى تأييد التهم التى توجه الى من محاولة دحضها ، فالسكوت على التهمة أو تركها بلا دفاع أسهل بكثير من بذل الجهود فى دحضها والدفاع عنها ، ومن يدرى لعل هذا الضن بالمجهود الذى يبذل فى دحض تهمة البخل مثلا هو أيضا من قبيل البخل !

وعلى كل حال اذا أردت أنت أن تدافع عنى فباستطاعتك ان تسمى البخل اقتصادا مثلا ، فأنا فعلا أحب الاقتصاد فيما لا فائدة فيه من نفقة أو غيرها •

وعندما ندخل الفن من باب الاقتصاد فاننا نجد أن أنسب الأشكال الفنية لمن يرغب فى الاقتصاد هو الشكل المسرحى ، فالعدو اللدود للمسرحية هو الاسراف ، والمؤلف السخى بالكلمات والمترادفات والاسترسالات يلحق بالمسرحية أبلغ الضرر • فأنت فى المسرحية محدد بحيز معين من الوقت ومن عدد الكلمات والصفحات ، ويجب أن تكون خازنا ورقيبا شديد اليقظة على أشخاصك فلا تجعل احدهم يطغى بكلام أزيد مما ينبغى ، وكلما استطعت أن تضغط حوارك وتجعله يصيب ويؤثر بغير اسراف ولا دردشة ولا انفاق بغير حساب ، فانك تكون أقرب للاجادة المسرحية • لذلك أسمى الفن المسرحى بالفن الاقتصادى •

وهنالك بعد ذلك مسألة تغرى حقا ببحث النقاد ودرسهم ، فيما لو أمكنهم متابعة حياة كبار المؤلفين المسرحيين لمعرفة مدى اتصافهم بالبخل من قريب أو من بعيد ، فنحن نعلم مثلا أن شكسبير كان مرابيا فى آخر أيامه ، فهل ياترى كان يضن بالمال ويوصف بالبخل •• وموليير مثلا ما صلته بالبخل ؟ •• أما

انا والحمد لله فلست مرابيا بعد ، ولكنى احب أن أكون كذلك لو صح ان شكسبير كان مرابيا حقا ، فالتشبه بأمثاله فلاح واى فلاح !!

المسرح والشعر

*** حديثك عن خصائص الشكل المسرحى يغرينى بأن أسألك سؤالا يشغلنى كثيرا حول العلاقة بين الشعر والمسرح ..**

ـ هناك مسرحيات نثرية عادية جدا ، ولكنك تشم منها رائحة الشعر فى حين أن هناك مسرحيات منظومة نظما جيدا ولا تشم منها أى رائحة تمت للشعر . فالشعر فى المسرحية ـ اذا كان المقصود به غير النظم ـ كالعطر فى الزهرة والضوء فى المصباح، أى أنه شئ لا يلمس بمجرد لمس الزهرة ، ولا يقبض عليه بمجرد امساكك بالمصباح . وقد قلت مرة فى هذا المجال « ان الشعر ليس النعناع ولكنه روح النعناع » ، لذلك لا أستطيع أن احدد لك طبيعة العلاقة بين المسرح والشعر اذا كان المقصود بالشعر هو ذلك الشئ الذى لا يمكن لمسه بصورة مادية .

أما اذا كان المقصود هو المسرحية المنظومة ، فان النظم وحده لا يجعل الكلام شعرا ، وكل ما يمكن أن يقال هنا انها مسرحية منظومة ، فاذا تضوعت منها شاعرية ، أى ذلك العطر والضوء وروح النعناع ، فقد أصبحت المسرحية الشعرية الكاملة ، والا كنا أمام مسرحية منظومة لا أكثر .

*** هل تعتقد أن وجود هذا العنصر الشاعرى فى المسرحية يزيد من قوتها وجمالها ؟ وما هى الألوان المسرحية التى يناسبها هذا العنصر أكثر من غيرها ؟**

ـ لا شك أن العنصر الشاعرى يزيد من قوة المسرحية وجمالها، لانه الشئ الزائد على اطارها المادى، وحتى المسرحية الواقعية أو الفكاهية ، أو أى نوع مسرحى آخر لا يفترض فيه وجود الشاعرية ، اذا تضوعت منه ـ رغم واقعيته أو هزله وضحكه ـ رائحة شعرية ، فان ذلك يزيد قطعا من القيمة الأدبية والفنية للمسرحية .

أما تحليل كلمة الشاعرية فى هذا المجال فهو صعب جدا ، اذ ما هو تحليل العطر أو الضوء أو روح النعناع ؟ كل ما يمكن أن يقال هو أن الشاعرية فى المسرحية بمثابة انبعاث شئ غير مرئى ولا ملموس يحدث بمجرد انبعاثه تأثير غير مفهوم فى نفسك ، ولكنك تشعر بعده كما لو كانت أشعة مجهولة قد كشفت لك عن عالم مجهول ، فالشاعرية اذن هى عملية كشف عن عالم مجهول . والقيمة الأدبية تأتى هنا من أن هذا الكشف الشاعرى قد أضاف أبعادا غير متوقعة للبعد المادى المتوقع والمنظور .

لغة المسرح

*** الاحظ انك كتبت مسرحياتك الاخيرة باللغة الفصحى ، فهل معنى ذلك أنك عدلت عن الكتابة باللغة العامية أو باللغة الوسطى التى دعوت اليها فى مسرحية الصفقة ؟ وما انسب لغة للمسرح فى بلادنا ؟**

ـ انسب لغة للمسرح هى اللغة العربية المبسطة التى تفهم فى كل البلاد العربية ، واللغة العربية الصحيحة المبسطة التى تسمى بلغة الصحافة هى أنسب لغة تكتب بها المسرحية حتى يمكن فهمها وتمثيلها فى كل بلد ينطق اللغة العربية ، خصوصا اذا طبعت المسرحية ، لانها حينئذ تكون موضوعة فى أداة الاتصال العامة التى يفهمها كل اقليم داخل البلد الواحد من صعيدى وبحراوى ونوبى وغير ذلك، كما يمكن فهمها فى كل أنحاء العالم العربى .

أما التمثيل فهو متروك لكل بيئة حسب لهجتها ، فاذا رأت أن تجعل الممثلين ينطقون باللهجة الاقليمية فما عليهم الا أن ينطقوا الشخصيات بهذه اللهجة ، كما ان لهم أن يمثلوها باللغة التى كتبت بها اذا شاءوا . أما أن تكتب المسرحية وتطبع وتنشر من أول الأمر بلهجة اقليمية خاصة فسيؤدى ذلك الى تفتيت الأدب والفكر ، واستحالة ايصاله الى كل من يتكلم باللغة العربية ، سواء فى البلد الواحد أو فى البلاد الأخرى المتعددة .

وهناك أمر يدعو الى شئ من التفكير وهو امكان ارتفاع اللغة العامية قليلا الى مستوى يمكن معه أن تصبح لغة عامة يفهمها ويتذوقها كل شخص فى أى بيئة من البيئات العربية فى داخل البلد الواحد وفى مختلف البلاد . وفى هذه الحالة يجب أن تختفى من اللغة العامية كل الكلمات والعبارات ذات الصبغة المحلية البحتة مثل « يا دلعدى » ، « اديله بالروسية » ، بمعنى أن يكون الكلام العامى له أساس صحيح عربى مثل : « الموضوع ده مهم جدا » ، « ولا بد من كونك تساعدنى فى حل على أحسن وجه » . فأمثال هذه العبارات عربية سليمة ولكنها فى الوقت نفسه مما يدخل فى الحديث العامى العادى للأشخاص العاديين فى كل الأقطار العربية .

لقد لاحظت فى دراستك لمسرحية « المرأة الجديدة » التعديلات التى أدخلتها على لغتها حين

اعددتها للنشر ، فجعلت « الشــنطة » « حقيبــة » و « البرنيطة » « قبعة » وغير ذلك مما ســجلته فى مقالك ، كما حذفت كثيرا من العبارات النابية ، وهذا ما أريده من كتاب المسرح الشبان ، فليس المفروض أن يعودوا بنا الى لغة المسرح منذ أربعين سنة ، بل عليهم أن ينظفوا لغتهم العامية ويتطوروا بها • وفى هذه الحالة تصبح الفصحى المبسطة لغــة مسرح كتابة وتمثيلا، كل ما هناك أنها ستقبل مزيدا من التبسيطات فنقول « ده » بدلا من « هذا » مع بعض التســاهل فى النحو ، وضبط أواخر الكلمات ، فنقول : « هات لى كتاب اقراه » بدلا من « هات لى كتابا أقرؤه » .

وهكذا نرتفع باللغة العامية عن المستوى الهابط الذى تصل اليه فى بعض المسرحيات ، ونجعلها لغة نظيفة بقدر الامــكان ، ولا ضرر بعد ذلك من بعض التجاوزات أو التساهلات النحوية والصرفية •

*** هل ترى أن يطبق ذلك على كل الألوان المسرحية بما فيها المسرحيات الهازلة أو « الفارس » ؟**

ــ فى كل الوان المسرحيات يجب أن يكون الضحك نتيجة للمواقف ورســم الشخصيات وليس بالنكت والقفشات المحلية البحتة التى تعودنا أن نضحك منها منذ خمسين سنة أو اكثر لبذاءتها ، اللهم الا اذا كان هنا أو هناك كلمة من هذا القبيل فرضــها الموقف فلا بأس « فالقافية تحكم » كما يقولون •

وكل ذلك قاصر على المسرحية المحلية العصرية ، أما غــير ذلك من الموضوعات فانه يترك لتقــدير الفنــان ، فهو الذى يعرف بذوقه الفنى اللغة التى يتطلبها جو المسرحية ونوعها وما يتناسب معها •

أما اللغة العامية القحة الهابطــة حتى ولو كانت بعض الشخصيات تتكلمها فى الحياة ، فان المجتمع سوف يرفضها غدا ، اما لأنه سيرتقى قطعا بحــكم التطور السريع ، واما لأن الوعى الاجتماعى سيجعل وجود مثل هذه الشخصيات الهابطة فى لغتها نادرة الوجود مما يجعل المؤلف الذى يتصيدها من المجتمع أقرب الى التكلف منه الى الصدق •

ومما يساعد على الارتقاء باللغة العامية ارتفــاع الموضوعات نفسها وارتفاع مستوى المشكلات التى تتناولها المسرحية ، فان ارتفاع المشكلة ورقى الموضوع نفسه يؤديان الى ارتفاع اللغة المستخدمة فى عرضه حتى وان كانت تدور على السنة أشخاص متوسطى الثقافة ، فى حين أنك اذا أتيت بأشخاص مثقفين وجعلتهم يتناولون موضوعا منحطا فى شبه « غرزة تنكيت » مثلا ، فان اللغــة ستنحط بانحطــاط الموضوع •

وحيث ان المنظور والمفروض أن أدبنــا المسرحى سيسير نحو السمو والارتفــاع فى موضــوعاته ومشكلاته ، وسيتعمق فى دراسة نفسيات الأشخاص وتصوير المجتمع الدائم التطور الذى نعيش فيه ، فانه مما لا شك فيه أن المؤلفين سيستخدمون اللغة المناسبة لجدية هذه المشكلات المتعمقة •

وخلاصة القول أن أساس اللغة العربية مفهوم لنا جميعا فى كل البلاد العربية ، وكذلك نتــلاقى فى بعض المحليات ، فعلى كتاب المسرح أن يقللــوا قدر الامكان من استخدام اللغة العامية الذاتية ، ويجتهدوا فى خلق لغة عامية عمومية للبلد الواحد والبــلاد العربية جميعا •

وفى حوار الشخصيات المحلية يجوز مثلا أن نقول « دا راجل محترم » أو بلغة أحد الأقطار الشقيقة « هادا رجل محترم » ، ولكن يستحسن عدم تشجيع التعبيرات المحلية البحتة فى هذا المجال مثل : « دا راجل كروديا » أو « هادا زله •• » ، وبذلك نتخلص من طريقة الاضحاك القديمة المبتذلة التى تعتمد على غرابة اللفظ بدلا من رسم الشخصية وطرافة الموقف•

*** وما رأيك فيما يدعو اليه البعض من ترجمــة روائع المسرح العالمى الى اللغة العامية ؟**

ــ أنا لا أوافق على ذلك ، لأن اللغة العامية المحلية ستفقد المسرحية الأجنبية جوها الأصلى • واذا كان لا بد من تقديم مسرحية أجنبية بلهجة محليــة فان أنسب طريقة لذلك هى الاقتباس ، أى نقل الجو ، لأن اللغة العامية متصلة اتصالا وثيقا بالبيئة المحلية •

البحث عن اسلوب

*** هل تأثرت بأحد من كتــاب المسرح المصرى السابقين عليك أو المعاصرين لك ؟**

ــ لقد نشأت فى مسرح يقــوم على الترجمــة والاقتباس ، وكتاب المسرح القائمون بذلك كانوا مجموعة موزعة بين المسارح المختلفة فى ذلك الوقت ، وقد وجدت نفسى بين هذه المجموعة أصنع ما يصنعون دون أن التفت الى واحد منهم بالذات •

*** الملاحظ أن الكاتب المسرحى يبرز عادة اما فى التراجيــديا أو فى الكوميــديا وأنت برزت فى**

النوعين ، فكيف تفسر ذلك ؟ وأى اللونين أقرب لطبيعتك ؟

ـ الواقع ان هذا ليس شرطا، لان «شكسبير» نبغ فى النوعين ، أما فيما يختص بى فانى أبحث عن نفسى فى كل الأنواع كمن يبحث عن عملة ضائعة فى أكوام قش ، ولعلى بطبيعتى أنفر من بكاء التراجيديا وأميل الى أن أضحك وأسخر ولو من نفسى ومن نتيجة بحثى الدائم .

* **لقد كانت المرحلة الأولى من حياتك الفنية بحثا دائما عن أسلوب تتميز به . فمتى اعتقدت انك اهتديت الى أسلوبك ؟**

ـ وهل أنا اهتديت الى أسلوبى بعد ؟! ألم أقل لك من لحظة انى عملة ضائعة فى كومة من القش أبحث عن نفسى باستمرار ، وكلما أبصرت شيئا لامعا وسط القش وظننته العملة ومددت يدى لالتقاطها فرت من أمامى واختفت مرة أخرى وسط الظلام .

* **فى مسرحياتك قضايا انسانية عامة وقضايا اجتماعية محلية .. ترى ما القضية التى شغلتك أكثر من غيرها ؟**

ـ لا أستطيع تغليب جانب على آخر ، ولكن الذى يهمنى هو قضية الانسان فى صراعه مع القوى الأقوى منه ، ومع مشكلات مجتمعه سواء ما تعلق منها باعتباره فردا فى جماعة أو باعتباره محكوما أو حاكما ، أو باعتباره جماعة سياسية فى مجتمع يريد أن يتطور .. كل هذه القضايا تهمنى ، وتبرز أمامى كل منها فى الوقت الذى يتحتم عندى أن أهتم بها ، وهذا الوقت لست أنا الذى أحدده ولكن الظروف هى التى تفرضه على .

الالتزام السياسى

* **هل افهم من ذلك انك ممن يؤمنون بالتزام الفنان التزاما اجتماعيا وسياسيا ؟**

ـ فى رأيى أن التزام الفنان سياسيا واجتماعيا يجب أن يرجع أولا وأخيرا الى اقتناعه الخاص وايمانه الشخصى ، فاذا لم يكن مؤمنا تماما باتجاه سياسى بعينه فانه يحسن أن يكون صادقا مع نفسه ، لأن كل شىء يغتفر للفن والفنان الا الكذب على نفسه وعلى الناس ، واتخاذ المواقف المفتعلة لمجرد أن يقال انه اتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن يكون قد اتخذه فى أعماقه عن ايمان واقتناع .

ومهما يكن من علاقة الفنان بالسياسة فما من فنان أيا كان يمكن أن يتنصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه ، وأنا شخصيا لا أستطيع أن أتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا فى عصرنا الحاضر .

فاذا كان من الممكن فى العصور الغابرة تصور كاتب عظيم مثل « جوته » يهتم اهتماما بالغا بمناقشة علمية بحتة ولا يهتم أو يشعر بأن « نابليون » وجيوشه قد دهمت بلاده المانيا ، فان عصرنا الحاضر لا يمكن أن يتصور امكان حدوث ذلك لأن عالمية الأدب والفن والعلم فى القرن الماضى كان يمكن أن توجد بعيدا عن معترك سياسى قد لايمس الفرد ، عالما كان أو أديبا، الا من بعيد ، ولكننا اليوم عندما ننظر الى السياسة فى العالم فاننا نجدها لا تمس كيان الفرد نفسه ولا كيان المجتمع كله ، بل تمس أيضا صميم القيم التى يدافع عنها كل أديب وفنان .

لذلك كانت كل كلمة يرن صداها فى العالم فى مجال السياسة تمس كيان الفن والفنان مباشرة لأن مصير العالم ، ومصير المجتمع الانسانى فى بلادنا وفيما يحيط بنا من بلاد انما هو الموضوع الذى يجب أن يشغل الفنان والأديب . ومعنى هذا انه ما من فن أو أدب يمكن أن ينتج خارج هذا النطاق وهو مصير الانسان .

* **ما قولك فى الأدب الذاتى القاصر على عرض التجارب والتأملات الشخصية بمعزل عن كل اهتمام اجتماعى او سياسى ؟**

ـ نعم ، هناك فنان يهتم بمصير عصره كمواطن ولكنه لا يهتم به كفنان ، وينتج فنا لا علاقة له الا بذاته . وهذا ممكن ، وهو يحدث كثيرا ، وربما نجد ذلك فى بيئة الشعراء والمصورين والنحاتين أكثر مما نجده فى بيئة الكتاب ، لأن القلم أقرب أدوات التعبير الى الافصاح المباشر عن الكاتب .

وهؤلاء المنعزلون من أهل الفن عموما ، وأهل القلم خاصة ، يختلف الحكم فيهم ، فنحن لايمكن أن نجبر أحدا على أن يعمل بخلاف ما تمليه عليه طبيعته والا كنا نجبره على التصنع والتكلف ، وهذا شر لايمكن أن يؤدى اليه الأدب والفن ، والمسألة غاية فى البساطة مع ذلك ، فاذا كنا نتيح للفنان حريته كاملة ، فنحن أيضا أحرار فى تقييمنا للأعمال الفنية ، فلا نمنح تقديرنا الا لمن يقدم لنا العمل الفنى الكامل ، وهو العمل الرفيع فنيا النافع انسانيا واجتماعيا .

مناجاة

بقلم : الشاعر

حسين عفيف

— ١ —

تَضحك فتُريق ثناياها سنا . يَبعث النورَ هنالك ومنا .

وكأنّها الليالى أقمرتْ ، وحلمتْ وسْنَى بالمنى .

كم أضاءت فى قلوبٍ ظلمةً ، وعلى غيرها لؤلؤها جنَى .

— ٢ —

أحبهما وقد مَدَدْتِهما ، أو وضعْتِهما ساقًا على ساق .

أحبهما فى وقوفك وفى مشْيتك . وعاريتين وفى الجورب الحرير .

وكلما راقصتُك فدبَّتا ، ووقَّعتا النغم الجميل

— ٣ —

لقد شربتُ كل كأسك . فآن أن أذوق خمرةَ غيرك .

الباقى فى الدِّنان كثيرٌ ، وظمئى مجنونٌ ونجوم الليل تجرى .

فدعينى أُدرك الحانة قبل أن يصيح الديكُ برحيل يومى .

— ٤ —

طال أمد الفراق وأضحى نسْيًا حبُّنا .

يا بهجةَ الماضى القديم يا لَلنداء الموجع المنبعث فى زمنك !

فى سجع الطيور العابرة فى الغروب أسمعه ، نائحًا ياحبيبتى .

ويجيئنى يبكى فى بحّة الناى ، ونُعارِ السواقى الحزين .

وفى الأَصداء التى تتناهى إلى عبْر النهر .يناديني أواهُ من وراء الزمن .

ومعضلةُ الزمان أن ما مرَّ منه لا يعود .

الملامح الرئيسية لفلسفة الظاهريات

بقلم
عبد الفتاح الديدى

سنحاول التعرض فى هذه الصفحات لتيار فلسفى معاصر يعد الى حد ما أحدث ما جادت به قرائح الفلاسفة . بل ان الظاهريات هى آخر صورة من صور التطور الفكرى الحديث . وقد أخذت هذه الفلسفة مكانتها بشكل عام بعد الحرب العالمية الأولى حينما انتشرت مؤلفات مبدعها الفيلسوف الالمانى هوسرل . وعلى الرغم من ان الفلسفة الوجودية قد جاءت بعدها فى الترتيب الزمنى وان الوجودية اشتقت معظم مبادئها وأكثر عناصرها من فلسفة الظاهريات فان هذه الأخيرة تعد آخر صورة من صور التطور الفلسفى لما تجدد على يديها من المخطوطات التى لم تكن معروفة حينذاك . وأول فيلسوف وجودى تتلمذ فعلا على هوسرل هو الفيلسوف الالمانى مارتن هيدجر كما تتلمذ عليه روحيا من بين الفرنسيين موريس ميرلو بونتى الذى توفى منذ سنتين فقط . وكان من اشد الفلاسفة تأثرا بالظاهرية فى أسلوبه وفى تفكيره . وكذلك الفيلسوف الوجودى جان بول سارتر الذى كان أكثر ميلا الى اسلوب التحليل الوجودى .

والظاهرية تأخذ اسمها من الظاهرة Phénomène وعلى الرغم من ذلك فهى شيء آخر غير المذاهب المادية والحسية المعروفة . فالظاهرة تخالف ما قد اصطلحنا على تسميته بالمظهر Apparence وقد شاعت فى القرن التاسع عشر فلسفات مظهرية يطلق عليها اسم Phénoménisme أو Phénoménalism وهذه المظهرية الاخيرة استخدمها الفيلسوف رنان فى كتابه عن مستقبل العلوم حين اشار الى ان المظهرية هى المذهب الوحيد الصحيح . وتعنى المظهرية أننا لانستطيع ان نعرف الأشياء فى ذاتها ولكن يمكننا فقط ان ندرك مظاهرها الخارجية . فهى أولا تأخذ الاشياء بمظاهرها . ومن ناحية ثانية تنكر وجود شيء آخر وراء هذه المظاهر . واذا سلمت ثالثا بوجود شيء سوى ما يظهر للحواس فانها تنكر قدرة العقل على الوصول اليها .

أما فلسفة الظاهريات Phénoménologie فهى تستمد كيانها من الظاهرة على أساس رغبتها فى الوصول الى مرتبة العلم الحقيقى . ففلسفة الظاهريات هى علم الظواهر . والظاهرية تعتمد على الظاهرة من أجل وضع فلسفة الظاهريات فى مصاف العلوم ومن اجل الوصول باليقين الفلسفى الى مرتبة اليقين بالاسس التجريبية الحقيقية . لهذا تقوم أساسا على الاعتراف بالظاهرة لا بالمظهر . انها تلتمس ادراك الظاهرة بوصفها تعبيرات عن مهايا حقيقية فى الوجود الانسانى . وكثيرا ما كان

الفيلسوف الالمانى هوسرل Husserl (١٨٥٩–١٩٣٨) مؤسس مذهب الظاهريات يتلفت حـوله وهو يلقى محـاضراته قائلا ان الظاهرة هى ما يـراه فى ذلك الحين . هـذه هى الظاهرة .. ما نراه هنـــا .. حولنا .

والظاهرة هى الخطوة الاولى الحقيقية التى تقيم عليها عقول الناس معرفتها بكل شىء . وليس هناك ما يدعو لان تكون فيلسوفا من أجل الوصول الـى هذه الحقيقة. ان الناس الذين يمضون على سليقتهم ويتركون أنفسهم لطبائعهم يقفون على حقائق كل ما يدور حولهم بنـــاء على الظاهرات التى يلتقطهـــا الذهن . وفلسفة الظاهريات لا تبحث الا عن هذا الشعور التلقائى المباشر الذى يشرع فيه عامة الناس من أجل اقامة معارفهم وتجميع مواد علومهم . او بعبارة أخرى ان فلسفة الظاهريات ترى ان أوفق وضع بالنسبة الى الفلسفة هو ان تبدأ فى تشييد اركانها دون أن تفترض وجود أى شىء سابق حتى مفهوم الفلسفة ذاته .

ولو اردنا ان نقف على المنبع الاصيل لكل تعبـير فكرى او عقلى فسنجد ان هذا المنبع هو الرؤية .. مجرد الرؤية .. هذا هو القـــانون الجديد الذى ينبغى ان نترسمه من اجل الوصـــول الى حقائق الاشياء . وسنلفى كل تصور تبنيه أذهاننا قبل أن نشرع فى اكتشاف الظاهرة . لن نقيم فى عقولنا أى تصور حتى عن مهمة الفلسفة وعن حقيقة عملهـــا ووظيفتها قبل أن تلتقط مشاعرنا جملـــة الظاهرات الخارجية . فالحقيقة الخاصة بأى شىء لا يمكـن تعريفها الا بأنها تجربة حية لحقيقة هذا الشىء أو ذاك . وهذا يعنى ان الحقيقة هى الوضـــوح . او الحقيقة هى هذا الذى لا يقبل التعارض او التفرق فيما يتعلق بالمرئيات المحسوسة وأوضاع الموجودات فى اطار حياتنا العـــامة . اذن الشىء الحقيقى هو الوضوح الاصيل البين بذاته فى كل ما نراه من حولنا ونطمئن الى سلامة احساسنا به .

ولكن تلك التجربة الحية ليست لونا عاطفيـــا من الوان الاحساس الشخصى . فليس هناك انفعالات تقضى بالحكم على الاشياء فى ميل عاطفى . ومـن الواضح أن العاطفة لا تصـــلح لأن تكون مبعثـــا لطمأنينة راسخة فى اعتقادنا نحو الأشياء . او بتعبير آخر أنها لا تضمن شيئا ولا تعطى أى ضمان ازاء الخطأ ولا تحمى العقل من الزلل . أما الوضوح فهو الاسلوب الاصيل لعملية الاحالة المتبـادلة . اى أن الوضوح هو الطابع الذى تتميز به اللحظة الشعورية التى يتقدم فيها الشىء نفسه الذى نتحدث عنـه بلحمه ودمه أو بشخصه الى الشعور حيث يكـــون الادراك الحدسى مفعما أو مليئا بالتجربة . فليس هناك شعور بكر قط . والوضوح هو الصـــفة التى تتميز بها طريقة الاحالة بين الذات وبين الموضوع فى الكشف عن طبيعة الشعور وفى تبيان حقيقـــــة الوعى .

واذا أردنا أن نضرب لذلك مثلا فلنسأل أنفسنا . هل العبارة الآتية « الحائط اصفر » تتضمن ماهيات على صورة حكم ؟ هل قمنا باستخـلاص ماهيتى الحائط والاصفرار ثم قمنا بتضمينهما هذه العبارة؟ او بعبارة اخرى نسأل : هل يمـكن ادراك اللون مستقلا عن السطح الذى رأينا اللون مطروحا عليه ؟ والجواب طبعا بالنفى لانه ليس من اليسير أن يفكر العقل فى لون منفصل عن الجسم المكانى الملتصـق به . بل اهل ذلك مستحيل . لاننا لو استطعنـــا بخيالنا تغيير موضوع اللون وسحب صفة «المكانية» منه فسنحذف بذلك ايضا امكانية وجود الموضوع اللون ذاته ونصل بالتالى الى شـعور بالاستحالة . وهذا الشعور نفسه يبعث أمامنا عنصر الماهية .

اى أن الماهية لا تتكشف للشعور الاعن طـريق الحدس الحى أو الحس المباشر . وبذلك يختفى الطابع الميتافيزيقى من عملية اكتشاف الماهية . ولكن لايوجد فى هذا الموقف الفلسفى الظاهرى ماينم عن الواقعية الافلاطونية التى زعمت وجود مهايا الأشياء وجودا حقيقيا . ففى العصـــور الوسطى المسيحية انقسمت الفلسفات كلهـــا الى تيـــارين رئيسيين : أحدهما يتمسك بالواقعية réalisme وثانيهما يتمسك بالاسمية nominalisme . والاسمية هى التى لا تعترف بوجود الماهيات او المثـــل أو حقائق الغيب الا بوصفها كلمـــات جرت مجرى الاستعمال المتفق عليه . أما الواقعيـــة فترى لهذه الالفاظ مقابلات حقيقية وجودية فى عالم الواقع دون أن ندركها. وبطبيعة الحال لا يمكن أن تشبه الظاهرية هذا الموقف الأخير فى شىء . والماهية هنا فى هذه الفلسفة الجديدة هى ما به يظهر لى الشىء نفسه على صورة عطاء أصيل . أى أن الماهية فى نظر الظاهرية لا تعدو ان تكون معطى تتقـــدم به الموجودات الى الوعى .

ولهذا فاذا شئنا الاجابة عن السؤال : هل الحائط اصفر ؟ أجد أمامي بعض الحلول العملية التى يجب أداؤها من أجل الاستمساك بالنتيجة او لمجرد التوصل اليها • فاما ان ادخل الى الحجرة وأنظر الى الحائط فأحقق بذلك حلا على مستوى ادراكي• وهذا الحل يعتمد على الوضوح الأصيل الذى يسميه هوسرل التجربة . واما أن أحاول استعادة لون الحائط من الذاكرة . او استفسر من بعض الناس الآخرين عن هذا الشأن • وفى الحالتين الاخيرتين يكون عملى عبارة عن محاولة اختبار وفحص ما اذا كان لدى أو لدى الآخرين تجربة حاضرة حتى ذلك الوقت عن لون الحجرة .

والواقع انه من الضرورى أن ننظر فى مدى ارتباط المضمون فى كل عبارة بالمؤدى المنظور الذى تحاول التعبير عنه . ينبغى ان تمر امكانية التحقق الواقعى للعبارة او الحكم بهذه التجربة الحاضرة للشيء نفسه . وهكذا يصبح الوضوح قريبا لكل عملية فكرية يراد بها تعقل الواقع والنظر فى الاحداث والموجودات . بل يصبح الوضوح معنى كل تحقق وكل تعقل . فليس هناك حقيقة مطلقة . انما يمكن تعريف الحقيقة بالمراجعة والتصحيح والكشف عنها فى قلب الحاضر الحى • فالحقيقة ليست شيئا وانما هى حركة • ليس هنا شيء فى الخارج اسمه الحقيقة وانما توجد مؤديات الى ما يصح أن نطلق عليه هذا اللفظ : لفظ الحقيقة . ولا وجود للحقيقة الا اذا تحققت فعلا بنفس هذه الحركة :

وقبل ان نأخذ فى سرد ما يتصل بالظاهرية من حيث المذهب والمنهج يمكن أن نعرج قليلا للحديث عن الفيلسوف ادموند هوسرل مبتدع هذا اللون الجديد من التفكير الفلسفى . لقد ولد هوسرل باحدى بلدان مورافيا من أسرة اسرائيلية وقام بدراسات علمية حتى حصل على الدكتوراه فى فيينا سنة ١٨٨٣! • وكانت رسالته فى الدكتوراه حول موضوع من موضوعات فلسفة الرياضيات عنوانه : بعض الاضافات الى نظرية حساب الدالات . وكان اتجاها رياضيا خالصا فى أول الامر وقام بنشر كتابه عن « فلسفة الحساب » والجزء الاول من كتابه المسمى « مباحث منطقية » ثم الجزء الثانى من هذه المباحث فى السنوات ١٨٩١ ، ١٩٠٠ ، ١٩٠١ على التوالى . وكما كان فى مبدأ أمره متأثرا بالبحوث الرياضية وبمستلزماتها الدراسية خضع فى مطلع حياته لتأثير المدرسة النفسية التى ساهمت فى تفسير مفهومات الفلسفة العقلية والتصورات العلمية والرياضية عن طريق اللجوء الى الشروح النفسية وكان من اقطاب هذه المدرسة جون استيوارت مل وفرانتس برنتانو •

ولهذا جاءت بحوثه الظاهرية الاولى مصطبغة بهذا الاتجاه • واخرج اول مبحث فى الظاهريات تحت عنوان « فكرة الظاهريات » فى سنة ١٩٠٧ كما قام بنشر كتابه « الفلسفة علم وطيد » • واخذ يستقل شيئا فشيئا عن مفهومات علم النفس وتفسيراته حتى قامت الظاهرية بدورها الرئيسى فى التمنطق البحث ، ووصلت الى قمة التفكير الفلسفى الخالص . وجاء بعد ذلك كتابه عن الافكار الرئيسية فى الظاهريات الخالصة وفى فلسفة الظاهريات سنة ١٩١٣ وهو الجزء الاول من كتابه الافكار Ideen • ويستطيع من يرغب فى الاستزادة من التعرف على الفروق الدقيقة بين الظاهرية وبين غيرها من الاتجاهات والمذاهب ان يطالع بحثا صغيرا فى هذا الصدد تحت عنوان: كلمة أخيرة عن أفكارى بشأن الظاهرية الخالصة وهو البحث الذى نشره هوسرل سنة ١٩٣٠ فى العدد الحادى عشر من المجلة السنوية Zahrbuch

ومما يذكر أنه صار استاذ الفلسفة بمدينة فرايبورج ابتداء من سنة ١٩١٦ • ونشر كتابه « مقدمة الى ظاهريات الشعور بالزمن الداخلى » سنة ١٩٢٨ . وكتب مقدمة هذا الكتاب تلميذه مارتن هيدجر Martin Heidegger المولود سنة ١٨٨٩ والذى صار فيما بعد فيلسوف الوجودية الاكبر . ثم قام هوسرل بطبع كتابه « المنطق الصورى والمتعالى» سنة ١٩٢٩ وكذلك كتابه عن « التأملات الديكارتية » بالالمانية ثم بالفرنسية سنة ١٩٣١ وهو مجموعة دراسات كان قد القاها فى جامعات باريس واستراسبورج بفرنسا على شكل محاضرات •

وبعد ذلك بخمس سنوات اى فى سنة ١٩٣٦ على وجه التحديد نشر اهم مؤلفاته جميعا وهو « أزمة العلوم الاوربية والظاهريات المتعالية » . وقام تلميذه لاندجريبه Landgrebe الاستاذ بجامعة كولونيا حاليا بنشر كتابه عن « التجربة والحكم » فى سنة ١٩٣٩ وهى نفس السنة التى

مات فيها هوسرل . وتوجد حاليا مخطوطات هوسرل التى تبلغ حوالى أربعمائة مخطوطة على أرفف أرشيف هو سرل الذى اقيمت له مكتبة خاصة فى كولونيا . ولا يزال عدد آخر من المخطوطات موجودا فى حوزة الاستاذ فان بريدا Van Breda بجامعة لوفان فى بلجيكا . وهو الذى نقل تراث الفيلسوف هوسرل من فرايبورج الى بلجيكا خوفا من الاضطرابات السياسية داخل المانيا بمساعدة زوجته .

وحياة هوسرل ليس فيها احداث غير علمية اللهم الا اذا ذكرنا اضطراره الى ترك عمله فى جامعة فرايبورج ليحل محله فى التدريس بها تلميذه مارتن هيدجر قبل اخريات سنوات حياته . أما من الناحية العلمية فحياته مليئة بالاكتشافات والتطورات التى كادت تجعل لفلسفه الظاهريات اكثر من مفهوم واكثر من موقف . وللآن يجد الباحثون صعوبة شديدة فى تمحيص آرائه وأفكاره الفلسفية وتحديدها بصورة حاسمة . بل انهم لا يستطيعون الوصول الى اتفاق بشأن آرائه المتعددة المتفرقة . وكلما ظهر كتاب من الكتب التى لم يسبق نشرها القى ضوءا جديدا على جوانب فلسفته وكشف عن مقومات مجهولة فى هذه الفلسفة . بل كلما تم طبع احدى مخطوطاته واخراجها الى عالم الفكر المعاصر احدث ذلك تحولا فى مفهوم الظاهريات وأبرز كيانها على نحو جديد وأعطاها قالبا لا عهد لنا به . لذلك ينبغى ان نقف على أساس المشكلات منذ مبدئها فى فكر هوسرل حتى يمكننا أن نتطور معه الى المفهوم الأخير للظاهريات .

واول وأهم ما تحاول الظاهريات أن تقيمه هو نظريتها فى المعرفة . وليس لنظرية هوسرل فى المعرفة شبه بما سبق أن جادت به الفلسفة القديمة . فهو لا يحاول أن يمشى فى أثر أحد . ان نظريته تقوم على أساس النفاذ الى ما هية الموقف المعرفى من حيث هو أسلوب ومن حيث هو طريقة يستلهمها الفعل الهادف أو العقل القصدى . أى انه بعبارة اخرى تفكيك للوحدة المثالية للمعرفة وتحليل لها الى عناصرها القصدية . والقصدية هنا يراد بها الصفة المستخدمة للتعبير عن أفعال الذهن البشرى ونظراته التى تتجه قصدا الى موضوعاتها فى العالم . فكلمة القصدية يراد بها أن هذه العناصر تتجه بطبيعتها نحو موضوعهما وان ثمة نوعا من الاحالة المتبادلة بين هذه العناصر القصدية وبين الموضوعات التى تشغلها .

وقد أمكن الوصول الى عنصرين أساسيين من عناصر ماهية الدلالات الخاصة بالاشياء أو الى صفتين جوهريتين فى ماهية الدلالة فى الأشياء : أولا توصف الاحالة المتبادلة للدلالة بانها كاملة لارتباط كل عنصر من عناصر الدلالة بالموضوعية على طريقته الخاصة ولصدورها التلقائى عن الشعور .

والدلالة هى معنوية الشىء فى السياق العام واختصاصها بنمط وأساوب معينين . والاحالة المتبادلة هى التقاء القصد فى الوعى وفى الأشياء أو هى خاصية الوعى فى الاتجاه نحو الأشياء أو فى الاشارة الى الاشياء . وصفة الموضوعية هى صفة الدعائم الأصيلة الثابتة فى الموجودات . والمنهج الظاهرى يتلخص فى انه سعى من اجل التقاط الماهيات أو الدلالات المثالية من مجرى الاحداث والوقائع التجريبية . والمنهج الظاهرى يتلخص فى أنه سعى من أجل التقاط الماهيات أو الدلالات المثالية من مجرى الأحداث والوقائع التجريبية ، لهذا يعتمد المنهج الظاهرى أساسا على الاحالة المتبادلة . وهى كاملة كما سبق قولنا لأنها تستمد موضوعيتها من حقيقة الصدور التلقائى عن الشعور .

وتوصف الدلالة ثانيا بالمثالية أى باللاحقيقة . ومعنى هذا أن الدلالة تستصفى نفسها أو تستخلص ذاتها من العلاقات والوشائج الوضعية . فهى كدلالة تتصف بالمثالية والمثالية تحررها من التقيد الحرفى بالمرئيات . وهذه الصفة هى التى تحدد أسلوبها وطابعها الخاصين فى الوجود والامتثال داخل الشعور وتميزها بالتالى من كل العناصر الشعورية ذات الطابع النفسى . فهنا فى مثالية الدلالة استصفاء ونقاء من تحديدات التجارب وعلو على الواقع بكل أشكاله العملية والنفسية والعضوية .

ونقول مرة اخرى ان الدلالة هى المعنى المستخلص للاشياء المدركة أو لموضوعات التفكير . لذلك نجد أن الدلالة ذات ماهية وهذه الماهية تأخذ طابعا معينا فى تحديد صفاتها . فهى من جهة تشير الى مدى القوة فى الترابط الواقع بين الدلالة وبين الموضوعية . فالدلالة تنبعث تلقائيا من الوعى . بل يمكن القول

من هذه الناحية أنها تصدر صدورا عن تلقائية الشعور ازاء الاشياء التى تحمل صفة الموضوعية فى العالم الخارجى . أو بعبارة اخرى ان الوجود الموضوعى هو وجود العالم ولكن هذا الوجود الموضوعى يسبغ موضوعيته على معالم الشعور لاعتماد الشعور على مرئيات العالم الخارجى .

ولكن الشعور هو الذى يضفى صفة الحقيقة والوضوح على المدركات بما فيه من وحدة وتعقل . وبالتالى تنطبع فيه الموضوعية حتى تصبح خاصية الشعور التى تستمدها منه كل الأشياء . فموضوعية الوجود مستمدة من موضوعية الشعور بوصفه جملة موضوعات تجمعت فيه على هيئة وحدة متناسقة . وهذا هو أول عنصر من عنصرى الماهية . أعنى ان الماهية لا تنفصل عن العالم الموضوعى الذى توجد فيه الاشياء وتجرى به الاحداث وتقع فيه الظواهر .

ومن جهة اخرى تشير الماهية الى ان الدلالة تتصف بالمثالية أو بما يشبه اللاحقيقة داخل نطاق الشعور . وهذه الصفة الثانية لا تبعدها عن الموضوعية لاقترانها بالنتائج المستخلصة وارتباطها بالمؤديات المعنوية فيما يتعلق بحقائق الاشياء . ولكنها فى الوقت نفسه تميزها من الحالات النفسية والعناصر السيكلوجية الكثيرة التى تتوالى وتتابع داخل الشعور او التى يفيض بها الوعى عادة . لذلك يمكن أن نقول بعبارة موجزة أن الدلالة تكمن فى نطاق الشعور ولكن على مستوى مخالف للمستوى النفسى . أو بعبارة موجزة اخرى تحتمى الدلالة داخل الشعور بالطابع المثالى الذى يقيها الاختلاط بالخواطر والانفعالات النفسية كما يميزها من الاحاسيس التجريبية العادية .

وعلى الرغم من تميز مستوى الدلالة على هذا النحو وعلى الرغم من اشتباكها بحلقات الاستلهام المعنوى .. على الرغم من كل ذلك لا تنشىء دلالة الأشياء على نحو ما وصفناها مما اصطلحنا على تسميته بالمعرفة . لا تصل الدلالة مع ذلك كله الى مستوى معرفى . فمن الزم صفات المعرفة انطباقها على حقيقة موضوعية . ينبغى أن يكون هناك مقابل خارجى موضوعى للشىء حتى يمكن ادماج دلالته فى فصول المعرفة . وهذه المقابلة هى موضوع البحث الفكرى بل وموضوع الدراسة التى تسمح للدلالة بأن تكون معرفية . اى أن نظرية المعرفة الظاهرية تبدأ من نقطة انشغال العقل بالمطابقة بين ما نعرف وما هو موضوع للمعرفة . هذه العملية بالذات هى التى تتيح للدلالات فرصة الانتقال الى المستوى المعرفى . فحين نتكلم عن محاولة الشعور لتحديد هذا الانطباق وعن العملية التى يقوم بها الشعور من أجل اختيار المقاييس الصالحة لبحث حقيقة الدلالة بداخله نكون قد خصصنا بالكلام الصفة الثانية لماهية الدلالة التى سبقت الاشارة اليها . ومعنى ذلك طبعا ان الماهية تستلزم صفة الحقيقة وصفة الوضوح من اختصاص الشعور بتأمل المطابقات واختيار المقاييس لفحص الدلالات . الشعور يقوم من تلقاء نفسه بعقد المقارنات بين المدركات وحقيقتها فى داخله والشعور يعمد الى مقاييس فحص الدلالات فينتقى أفضلها وأسلمها . ومن ثم يكتمل للنظرية القصدية عنصرا الحقيقة والوضوح وهما الخاصيتان الأوليتان الضروريتان للتركيب المعرفى بين الدلالةوبين الحقيقة الموضوعية

فاذا نظرنا فى أبسط أنواع القصد أو فى صورة من اكثر صوره بدائية وأولية وهى تلك التى تكون الدلالة فيها حاضرة فى الشعور نجد انفسنا أمام تأكيدين خاصين بالمعرفة . فمن الجانب الايجابى تشبه المعرفة كل فعل من افعال الشعور فى انها فعل تحضر فيه الدلالة أمام الشعور . اما من الجانب السلبى فلا يمكن أن يكون مجرد حضور الدلالة البسيطة معرفة . ولذلك فان تحليلنا للشعور ليس تحليلا للدلالة كما هى وانما هو تحليل للأسلوب الذى تحضر الدلالة وفقا له أمام الشعور فى العقل المعرفى .

وهكذا نجد أن الظاهرية حين تعنى بالماهية العنصرية للقصد فهى تعنى بما يبقى هو هو لا يتغير فى كل تجربة قصدية حية . انها تجد من الاوفق فى هذه الحالة ان تقتصر تحليلها على أبسط أنواع القصد . وأبسط انواع القصد هو قصد الدلالة لانه القصد الوحيد النقى أولا كما سبق القول . ولأنه ثانيا يقوم فى أساس كل نوع آخر من أنواع القصد . اى أن قصد الدلالة بلغ درجة النقاء من أوشاب التجارب من جهة ويوجد فى أصل كل أنواع القصد من جهة اخرى . ومع ذلك فان هذا القصد البسيط النقى هو قصد فارغ وبوصفه فارغا لا يمكنه أن يعمل كفعل معرفى أو أن يكون له قوام الملاء الموضوعى .

نعود لشرح هذه النقطة مرة ثانيـــة فنقول ان المطلوب فى المعرفة الحقة من وجهة نظر الظاهرية هو الوصول الى أبسط أشكال القصد لأن مثل هــذا القصد يحتوى على الدلالة وهى حــاضرة أمــام الشعور . ولكن على الرغم من ذلك فان هذا القصد لا يصلح بوضعه ذاك أن يصبح فعلا معرفيـــا بمعنى الكلمة . والسبب فى ذلك هو ان المنطق لا يرغب فى البقاء كعلم صورى وانما يريد أن يصبح معـــرفة حقيقية . انه يريد أن يلتحم بالواقع الحقيقى المتمثل فى الظاهرة . ليس فى هـــذا المنطق مبادىء ولا مقومات . انه المنطق الميتافيزيقى الذى يلبس الحياة ذاتها . فمنطق الحقيقة مخالف لمنطق العمليـــات الصورية . وماهية القصد حين نتأملها بعيـــدا عن الوظائف وعن التعديلات التى تنتابها عند اندماجها بفعل خاص ليست ممتلئة بموضوعات المعرفة . ان ماهية القصد خاوية . وكيما تنتقل من الخواء الى الملاء لا بد من توثيق علاقاتها بالعالم الموضوعى .

كيما تنتقل هذه الافعال القصدية البسيطة مــن حالتها الصورية الى حالتها المعرفية ينبغى أن توثق الأفعال القصدية صلاتها بعالم الموضوعية . فالأفعال القصدية عبارة عن افعال تتجه نحو الموضوعية ولكنها ليست على اتصال مباشر بالموضوعية . ولا بد لها من واسطة حتى تمتلىء وتكتمل وتصير فعلا فى حالة احتكاك مباشر بالموضوعية . وهذا لا يتيسر الا اذا اتصلت هذه الافعال القصدية بالاشــياء التى تدل عليها . وحينئذ ـ حينئذ فقط ـ تصبح هـــذه الافعال معرفية .

ففى دائرة المعرفة ينبغى أن يمتلىء القصــد . وهذا الامتلاء يلعب دورا هاما فى فلسفة الظاهريات وهو الذى يجعلها علما حقيقيا . فالقصد لا يمتلىء بدلالات وانما بحضور الاشياء أمام الشعور حضورا مبنيا على الادراك الحدسى . والشىء يمكنه أن يملأ القصد حين يكون موضوعا لادراك حدسى ولا يكفى أن تقوم الدلالة مقامه .

وعندما نقول أن كل شعور هو شعور بشىء ما لا نحسب أننا نأتى بجديد فى حقل الفلسفة . فهذا القول معروف عندما قال «كانت» ان الادراك الداخلى مستحيل بدون ادراك خارجى وان العالم مسبوق بالوحدة الذاتية بوصفه ارتباطـــا بين مجموعة من الظاهرات داخل الشعور . اى ان الوحدة الذاتيـــة متقدمة على العالم الذى ينطوى عليه الشـــعور . وهذه الوحدة الذاتية تأتى بعـــد تحقق الكيان الشخصى على شكل شعور أو ضمير .

ولكن الذى يميز الاحالة المتبادلة intentionalité بوصفها أهم اكتشافات الظاهرية من حيث قيامهـا على الاستخلاص الماهوى هو أننا نعيش وحدة العالم كما لو كانت موجودة قبـــلا أو باعتبارها موجودة سلفا قبل ان تضعها المعرفة كمشـــكلة أو كحدث تستقيم به أو تنبنى عليه الذاتية .

وقد أوضح كانت فى نقده للقضية ان هناك وحدة للخيال ووحدة للفهم العقلى وان هنـــاك وحدة للذوات قبل الموضوعات . وانا اذا مررت مثـــلا بتجربة للشىء الجميل اقيم الدليـــل على وحـــدة المحسوس مع التصور كما اننى اقيم الدليل كذلك على وحدة الذات ووحدة الآخر علـى الرغم من ان الآخر بدون تصور .

أما هنا فى الظاهرية فالامر مختلف لان الذات لم تعد الفكر العام فى نظام صارم للاشياء المترابطة او القوة التى تخضع الكثرة لقانون الفهم العقلى اذا لزم لها ان تنشىء العالم . لقد اصبحت طبيعة متلائمة مع قانون الفهم العقلى تلقائيا . اما اذا كانت الذات صاحبة طبيعة خاصة فان عمل الخيال المختفى يحدد نشاط المقولات ولا يتعلق الامر بالاحكام الحســية فقط بل كذلك بالمعرفة التى تعتمد عليها . فان هذه المعرفة هى التى تنشىء وحدة الشعور ووحـــدة المشاعر .

وقد أعاد هوسرل الكلام عن نقد القضية عنـــدما تحدث عن غائية الشعور أو غائية الذات المدركة . فليس هناك ما يدعو الى ازدواج الشعور الانسانى عن طريق تزويده بقدر مطلق يفرض عليه غاياته من الخارج . كل ما يلزم هو التسليم بوضعية الشعور نفسه فى تلاؤمه التلقائى مع قانون الفهـم العقلى. ينبغى الاعتراف بالشعور كمشروع للعالم موجه نحوه وميال اليه دون ان يمتلكه ولا يكف عن الاتجاه نحوه . وكذلك التسليم بالعالم الخارجى كشىء منفرد فى مرحلة قبل موضوعية . ولكن وحدة العالم الخارجى التى لا تقهر هى التى تحدد هدف المعرفة .

لهذا يميز هوسرل بين نوعين من الاحالة المتبادلة . فهناك الاحالة المتبادلة الفعلية التى تتمثل فى القضايا والاحكام وفى المواقف الادارية . وهذا هو النـــوع

الوحيد من الاحالة المتبادلة الذى تحدث عنه «كانت» فى نقد العقل الخالص . ولكن هناك احالة متبادلة أخرى فعالة تخلق وحدة العالم ووحدة حياتنا الطبيعية السابقة للحمل فى الاحكام . وهذه الاحالة الفعالة تظهر فى رغباتنا وتقديراتنا ومناظرنا بشكل أكثر وضوحاً من ظهورها فى معرفتنا الموضوعية . وهى تضع كذلك أمامنا النص الذى تسعى معارفنا لكى تصبح على هيئة ترجمة صحيحة له اذا أمكننا التعبير على هذا النحو . ان علاقاتنا بالعالم الخارجى التى لا تنقطع لا يمكن ابرازها فى وضوح اكثر عن طريق التحليل . ولا تملك الفلسفة سوى وضع هذه العلاقة من جديد تحت ابصارنا وتقديمها الى استكمالاتنا .

* * *

وبهذا المفهوم المتسع للاحالة المتبادلة يتميز الفهم الظاهرى من النزعة العقلية التقليدية الموقوفة على الحقائق والثوابت . ولا شك أن الظاهرية قد خضعت لمؤثرات ناسلية génétique كما سبق ان خضعت لمفهومات نفسية . وقد استبدت بها مفهومات الناسلية زمنا طويلا حتى استبعدتها . ولكن ذلك لم يمنع استمساكها بموقف معين حيال التاريخ وحيال مجموع الاحداث العنصرية والتكوينية فى شىء من الاشياء . والنظرة الناسلية تستمد مقوماتها من طريقتها فى الفهم . فالفهم ازاء شىء مدرك أو حادثة تاريخية او مذهب معناها الاستمساك بالغرض الكلى . وليس المهم هنا هو ماهية هذه الأشياء بالنسبة الى التمثيل . ليس المهم فقط هو صفات الشىء المدرك واحداث التاريخ وتفصيل الافكار المذهبية . بل المهم ايضا هو طريقة الوجود الوحيدة التى تتجسم فى صفات الحجر أو الكوكب او قطعة الشمع وكذلك فى كل احداث احدى الثورات وفى جميع افكار احد الفلاسفة . فالمنهج الناسلى يعمد الى جمع كل شىء عن أى شىء . والمنهج الظاهرى يستقى مقوماته من أسلوب الاشياء التى تتبدى فى نسق معين .

وتترابط الاشياء فى ماضيها وحاضرها داخل مضمون موحد مستقى من جوهرها . لذلك كان المهم فى كل مدينة هو التوصل الى الفكرة بالمعنى الهيجلى . ولا تفرض هذه الفكرة نفسها على شكل قانون من النوع الفزيائى الرياضى الذى نحصل عليه بالفكر الموضوعى . وانما هى عبارة من الصيغة الخاصة بسلوك معين حيال الآخر وحيال الطبيعة والزمان والموت الذى يمكن أن يتناوله المؤرخ من جديد . وهنا تكمن ابعاد التاريخ . فبالنسبة لهذه الابعاد تصبح كل الاقوال الانسانية والحركات العادية وصروف القدر غير المقصودة ذات دلالة . ومعنى هذا ان الظاهرية قد تلتمس الدلالات فى كل المظان . انها تسعى لاكتشاف السياق والاسلوب فى كافة النواحى . وهنا أيضاً تحارب الظاهرية بمنطق حقيقتها أو بالمنطق الذى تلتحم فيه بالحقائق والاشياء والظاهرات .. أقول فى هذا ايضا تسعى الظاهرية لنقض مذهب الذريين أو ما نسميه عادة Atomisme . انها تحارب انعزالية الحقيقة المفردة او العبارة المستقلة او الشىء الماثل فى الظاهرة أو الحدث الزمانى .

ينبغى ان نحاول فهم الاحداث بكل الوسائل الدينية والعقائدية والنفسية والسياسية مرة واحدة فكل شىء له معنى ويمكننا أن نعثر وراء كل العلاقات على نفس اسلوب الوجود . فكل النظرات صحيحة ما لم نقم بعزلها على نحو ما يفعل منطق برتراندرسل وتجنشتين . ويمكن عن طريق هذه النظرات ان نذهب الى آفاق الوجود والى اعماق التاريخ . بل يمكننا بذلك أن نلحق بنواة الدلالة الوجودية الوحيدة التى تفصح عن نفسها فى كل نظرة . صحيح ما يقوله كارل ماركس من أن التاريخ لا يمشى على راسه . وهو يعنى أنه لا يمضى فى سياق الفكر العالى . ولكن صحيح أيضا ان التاريخ لا يفكر برجليه كما يقول الفيلسوف الفرنسى موريس ميرلو بونتى . أى ان التاريخ لاينقاد طواعية فى غير دلالة واتجاه روحى . ولكن ليس لنا ان نشغل انفسنا براسه أو بأرجله وانما بجسمه . اعنى بواقع وجود احداثه ومعالمه .

ان التفسيرات الاقتصادية والنفسية لاحد المذاهب صحيحة سواء بسواء ما دام المفكر لا يفكر أبدا الا ابتداء من حقيقته الذاتية . ولا يكون الفكر نفسه بتاريخ المذهب وتفسيراته الخارجية وفى اعادة وضع أسباب المذهب ومعناه فى كيان وجودى وفى نسق عام . فهناك أجنة للمعانى كما يقول هوسرل . هناك ناسليات جنينية للمعانى وهى وحدها التى تعلمنا فى نهاية التحليل ما يهدف اليه المذهب .

وينبغي أن يمتد النقد الى كل المواقع والخطوط مثل الفهم تماما . ومن الواضح أننا لا يمكننا أن نكتفي باعادة وصل المذهب وربطه بحادثة مافيحياة المؤلف من اجل انتقاده . فمعنى المذهب يتخطى هذا النطاق ولا توجد حادثة عرضية خالصة في الوجود او في الحياة المشتركة ما دامت هذه وتلك تتمثل المصادفات لتجعل منهـا شيئا معقولا . والتاريخ لا يقبل الانقسام في الحاضر وهو كذلك أيضا في تتابعه . وتبدو كل الفترات التاريخية كمظاهر وجود واحد او حوادث عرضية من مأساة واحدة لا نعرف لها نهاية . ولا نعمل شيئا أو نقول شيئا الا ويأخذ هذا الشيء اسمه في التاريخ لاننا مقيدون ومحكوم علينا بالمعاني .

* * *

وأهم ما حصلت عليه فلسفة الظاهريات هو بلا شك ايجاد الصلة بين أقصى آماد الذاتية وأقصى آماد الموضوعية في فكرة الظاهرية عن العالم أو في نزعتها العقلية . ونزعتها العقلية تقاس بالنسبة الى التجارب التي تظهر هي نفسها فيها . ومعنى وجود النزعة العقلية ان النظرات توزع نفسها في نطاقات متباينة ثم تثبت الادراكات ويبرز المعنى . ولكن هذا المعنى يبقى كمعنى فلا يتحول الى روح مطلقة ولا يستحيل الى عالم واقعي . انه معنى فحسب ولا حاجة به الى تفخيم روحي مطلق ولا الى اطار الواقعية الجرداء .

ان الوجود الظاهري ليس الوجود الخالص وانما هو المعنى الذي نستشفه في نقاط التقاطع الخاصة بتجاوبنا وعند نقاط تقاطع تجاربنا وتجارب الآخرين بواسطة اندماج بعضها في البعض الآخر . ان هذا العالم الظاهري اذن لا يمكن فصله عن الذاتية ولا من علاقات الذوات بعضها ببعض . لا يمكن فصل العالم الظاهري من الذاتية أو عن تداخل الذوات لان هذين العنصرين يكونان وحدة هذا العالم عندما أستعيد تجاربي الماضية في نطاق تجاربي الحاضرة وتجارب الآخرين أيضا في دائرة تجاربي . وللمرة الاولى تحقق الظاهرية شيئا خطيرا وتصبح تأملات الفيلسوف واعية شاعرة . فالفيلسوف لا يكتفي في وضعه الجديد بأن يقيم دعائم النظر في الوجود والعالم والآخر وفي ذاته أيضا وادراك العلاقات بين كل هذه العوامل . فهذه كلها تفاعلات لا تصل الى مستوى النزعات العقلية لخلوهـا من الضمان الوجودي ومصادر الثقة الثابتة المطمئنة . ولا يكمل لها الحق في النزعة العقلية المتكاملة الا بالقدرة الفعلية التي تقوم عليها كآية من أجل الشمول والاستيعاب . ان العالم الظاهري ليس تفسيرا لوجود سابق ، ولكنه انشاء للوجود . والفلسفة ليست انعكاسا لحقيقة سابقة ولكنها كالفن تحقيق للحقيقة .

* * *

ويمكن التساؤل الآن : كيف يصبح تحقيقهـا ممكنا ؟ وهل تقوم بتزويد الأشياء بعقـل سالف الوجود ؟ ولكن الكلمة الوحيدة التي توجد سلفا هي العالم نفسه . والفلسفة التي تدفعه الى الوجود الظاهر لا تبدأ بأن تكون ممكنة . انها موجودة فعلا وهي حقيقية كالعالم الذي تكون جزءا فيه . وما من افتراض تفسيري هو أكثر وضوحا من الفعل نفسه الذي تتناول به هذا العالم غير المتكامل كيما نحاول أن نجعله موضوعا كليا لتفكيرنا .

ليست النزعة العقلية مشكلة . وليس وراءها مجهول ينبغي علينا تحديده عن طريق القياس أو اثباته استقرائيا ابتداء من هذه النزعة . اننا نشاهد في كل لحظة هذا الترابط الهائل بين التجارب . وما من احد يعرف احسن منا كيف يتكون هـذا الترابط . اذ اننا نحن انفسنا عقدة وصل هـذه الروابط .

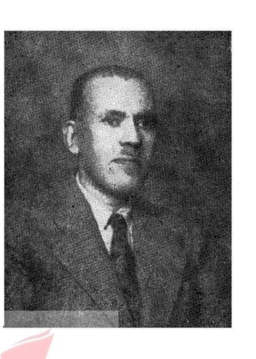
الفلسفة الحقيقية هي العودة الى تعلم رؤية العالم . ولو قمنا بحكاية قصة ما بهذا المعنى لأمكنها أن تعبر عن العالم في عمق أكثر من اى مؤلف في الفلسفة . اننا نأخذ مصيرنا بيدنا ونصبح مسئولين عن تاريخنا بالتفكير وبقرار نملأ حياتنا به أيضا . ولكن الامر في الحالين لا يعدو أن يكون فعلا حاسما يتحقق بمباشرة ذاته . وفلسفة الظاهريات تقوم على نفسها بوصفها كشفا عن العالم . أو بعبارة اخرى تقيم هذه الفلسفة بنفسها . ان كل معارفنا تستند الى ارض من المصادرات وكذلك الى اتصالنا بالعالم كأول بناء للنزعة العقلية . والفلسفة بوصفها تفكيرا أصيلا تحرم نفسها مبدئيا من هذا المنبع لتعود اليه في نهاية الأمر وقد ارتشقت سهامها في صميم الوجود الماثل وفي قلب الحياة النابض .

عباس علام الكاتب المسرحى

بقلم

صلاح الدين كامل

(٢)



ـ ٥ ـ

عبـــاس والحب

عاش عباس (١) حياة كلها حب ، يحب ويغنى فى الحب ، يقرأ عن الحب ويكتب فى الحب ، كلمة الحب التى تتردد فى رواياته تتردد اكثر فى حيـــاته ! كان دائما أبدا مشتعل العاطفة ، لاتكاد الســـتار تنزل معلنة ختام قصة حب حتى ترتفع عن قصـــة حب جديد ! الا أن حبه فى الغـــالب كان حبـــا عاطفيا أفلاطونيا ، وكان فى الغالب أيضا حبا من طرف واحد ، وهو بطبيعـــة الحـــال أيسر الحب وخاصة على الأدباء واسعى الخيال !!

أحب « فكتوريا موسى » زوجة « عبد الله عكاشه » حبا اشتهر فى الوسط المسرحى كما اشـــتهر حب « قيس وليلى » ! كان يطلق عليها « الالهة ايزيس » ويسمى نفسه « عبد ايزيس » ، وكان دائم الحديث عن هذا الحب مع خاصة أصدقائه كما تحدث عنه للناس عامة فى بعض ما نشر من مقـــالات بامضـــاء « رداميس » فى مجلة « الكشكول » وقد صور هذا الحب فأبدع فى مسرحية « كوثر » التى اقتبسها عن مسرحية « السارق » لهنرى برنشتين ، الا انه أخرج منها شيئا آخر كما تقدمت الاشارة الى ذلك : أخرج من المسرحية التحليلية الهـــادئة « درام » عاطفية عنيفة .. حتى أن الانسان ليشعر ــ وهو يقرأ ما حوته من حوار نابض بالألم واللوعة واليأس كما لو أن الكاتب وهو يكتب كان يملـــى قلمـــه من دمعه ودمه !!

وقد عبر عن ذلك صديقه عمر عارف ــ فى رسالته التى تقدم ذكرها فى الفصل الأسبق ــ بقوله :

« كنت قبل كوثر كاتبا ، وستكون بعدها ولا مزيد . أما فى كوثر فانت أكثر من كاتب . أنت ألم يتلوى ، ودم يتهدر ، وروح يتعذب . انك تغنى فيها ، ولا يشعر الناس ، ولمـــاذا يشعرون ؟.. قد يزيد الساقى الكاس من دموعه ، ولا يعرف الشارب ان فى كاسه الخمرى قطرات من دموع !

ان كوثر آهة من آهات الفؤاد المحترق ، ترن بهـــا قيثارة المسرح ، فتهز أعصاب السامعين ، وهم لا يعلمون منها أكثر من معزوفة تنشد ، وأعصاب تشد ، ويد تضرب ، ونغمـــات تطرب ! .. ثم ينفضون آخر الليل من حولهـــا ، وكلهم بمـــا اودعتهم من ألم مشغول بآلامه وأحلامه !.. وهناك العازف فى آخر الليل ذاو ، لا يعلم بنجواه ، فى جواه ، الا الله ! »

ولقد وقع تحت بصرى وأنا أعد هذا البحث أو المقال ــ فى العدد الخاص من مجلة « روزاليوسف » الصادر فى ٢٨ اكتوبر سنة ١٩٦٣ بمناسبة مرور تسعة وثلاثين عاما على ظهور المجلة ــ كلمة ساخرة منقولة من الاعداد الاولى للمجلة ، وأظنها بقلـــم

(١) نشرت « المجلة » فى العدد السابق الجزء الاول من هذا المقال وتنشر فى هذا العدد الجزء الثانى والاخير منه .



صورة مهداة من فكتوريا موسى
الى عباس علام

الاستاذ التابعي ! وقد آثرت نقل هذه الكلمة هنا لاتصالها بالموضوع :

اقتباس موديل سنة ١٩٢٥

« رواية السارق
تاليف هـ. برنشتين .. ولكن الاستاذ عباس علام « بقلم ! » قام والفها من جديد ، وحملها الى بوفيه حديقة الازبكية !
ولقد روى الرواة أن الاستاذ المؤلف كان يبكي وهو يقرا القصة لافراد الفرقة .. لم يقل الرواة لماذا يبكي ؟ هل تاثر من رقة المؤلف أم من دقة الموقف ؟
ونحن وان كنا نعلم ، نفضل أن نقول الله أعلم .. » ب

وأظن أن قراء هذا المقال يعلمون الآن ، لماذا كان عباس علام يبكي !!

ويظهر أن عباس لكثرة ما أحب فكتوريا موسى ولطول ما أحبها قد أحب الحب ذاته ، أو بتعبير آخر قد أدمن الحب ، فلم يعد يطيق الحياة بدونه! ولذا فما كادت فكتوريا تختفي من مسرح حياته حتى وقع في حب ثان ثم ثالث ثم رابع وهلم جرا ! وكنت أمزح معه في ذلك فأقول :

– يظهر يا صديقي ان لا مناعة عندك اطلاقا ضد الحب ، فأنت لا تكاد تشفى من حب حتى تصاب بحب جديد !

كان هذا شأنه سواء وهو أعزب أو بعد أن تزوج . وكان رأيه في ذلك ان الحب للفنان ضرورة وان الزواج شيء والحب شيء آخر !

واقتطف هنا بضعة أسطر من رسالة له الى مؤرخه في أكتوبر سنة ١٩٣٢ يصف فيها موقفا من مواقفه بين زوجه وحبيبته – حبيبة الساعة ! قال ، بعد وصف ما قاساه هو وزوجه من متاعب وآلام اذ مات مولود له ولم يمض على ولادته سوى ست عشرة ساعة ، وبعد أن حمد الله – الذي لا يحمد على مكروه سواه – على أن مات المولود وبقيت له زوجه العزيزة :

والآن فلنترك الهموم ولنتكلم في **العواطف**
انى اجتاز الآن دور حب . **ولا تبتسم** ارجوك . يجب ان تقابل الخبر بكل احترام واجلال ، واذا صدق حدسي **فهذا هو الحب** الذى كانت تبحث عنه روحي الحائرة منذ ان جاءت هذا العالم . وهذه الحبيبة **هي ايديالي** .

أظنها تحبني ، بل أظنها **اول من احبني الحب الصحيح** ، هذا اذا استثنينا فاطمة **« زوجه »**

ولقد قالت كلمة حكيمة في المقارنة بينها وبين فاطمة . **قالتها** اذ عدت يوما من الاسكندرية منهوك القوى واغمى على . وكانت الاثنتان الى جانبي .

قالت لي بعد ذلك : ما شعرت بالغيرة الا في تلك اللحظة ، كان لفاطمة ان تضمك الى صدرها وان تقبلك وان تستبد بطرق علاجك على جهلها وعلمي . أما أنا فلم يكن لي الا ان اقف باهتة اللون وقد جف ريقي ، والا ان اطيع فأحضر لها الكولونيا من الشفونيير لتدلكك هي بيديها . ولقد استطعت ان ابكي لحظة واحدة وانا أحضر الكولونيا ، أما هي فكان من حقها أن تبكي طول الوقت .

ثم ابتسمت بعد ان سردت هذه التفاصيل وقالت – وهنا موضع الحكمة من كلامها – قالت : على أني أرى نفسي في مركز أرفع من مركز فاطمة . فلقد كانت فاطمة تبكي الذى ينفق عليها ويعولها ، تبكي الفضل والمروءة ، تبكي مستقبلها بعدك . أما أنا فكنت أبكيك أنت ، أبكي حبي !! »

– ٦ –

عباس وطني متطرف

كان عباس وطنيا متطرفا أو وفديا متطرفا ، اذ أن الكلمتين في فجر وضحى ثورة سنة ١٩١٩ كانتا مترادفتين . في هذه السنة كان عباس كاتبا صفيرا بوزارة الداخلية ، وعلى اثر تصادم حدث بينه وبين بدر الدين (مراقب الأمن العام وعدو الحركة الوطنية رقم ١) في أثناء اضراب الموظفين ، نفي أو

أبعد الى اسوان . وظل بعيدا عن القاهرة الى ان أعيد اليها سنة ١٩٢٤ على أثر تولى وزارة سعد زغلول أو « وزارة الشعب » كما أطلق عليها وقتئذ . (ويظهر أثر اقامة عباس بأسوان فى بعض مشاهد رواياته ، اذ تدور حوادثها فى « كاتاراكت » الفندق السياحى المعروف هناك) وقد ظل بقية حياته فى وزارة الداخلية بالقاهرة ، موظفا لامعا ، محبوبا من الكثيرين ومحسودا من الآخرين !

وكانت هناك ظاهرة مميزة لوطنية عباس وهى كراهيته الشديدة للملكية والأسرة الملكية عموما ولمحمد على رأس هذه الأسرة بوجه خاص . وأعتقد أن بعض السبب فى ذلك يرجع الى أنه قرأ فى صباه « يوميات الجبرتى » فتأثر بها ! وأنا لا أقول ذلك اعتباطا وانما أقوله على سبيل اليقين ، اذ كان عباس يملك نسخة قديمة من هذه « اليوميات » — ولعله أخذها عن طريق الميراث — وكان شديد الاعتزاز بها !

كان وفديا متحمسا كما تقدم . وعندما تفتت الوفد (اذ انشق الوفد بعضه على بعض أكثر من مرة) كان هو دائما مع الفريق « المعادى للسراى »! وكان ذلك على حد قوله « لاحبا فى معاوية ، وانما كراهة فى على » !.

وكانت لديه فكرة طالما راودت خياله — أو لعلها فى خياله ، ان صح هذا التعبير — ولو انه لم يتح له اظهارها الى عالم الوجود ، وهى كتابة مسرحية باسم « محمد على الصغير » ! وكان يأمل أن تقوم فكتوريا موسى بتمثيلها كما قامت سارة برنار بتمثيل « النسر الصغير » لأدمون روستان ! ثم تحول بخياله بعد ذلك الى فاطمة رشدى حين بدأ يكتب لها ، خاصة بعد أن مثلت « النسر الصغير » بنجاح كما نجحت فى تمثيل دور الصبى فى رواية «توتو» ! وكانت فكرته فى ذلك أن تكون المسرحية ظاهرها الاشادة بمحمد على وباطنها التصغير من شأنه والسخرية من تسمية « الدخاخنى الصغير » زورا وبهتانا « محمد على الكبير » !

وفيما يلى مقتطف من احدى رسائله الى بتاريخ ديسمبر سنة ١٩٤٩ يبين منها رأيه فى « محمد على » ! جاء فى هذه الرسالة ما يأتى :

« وقد رجانى (يقصد طاهر الطناحى رئيس تحرير الهلال) أن أكتب قطعة عن موت محمد على فى قالب خيالى ، وكانت الدعوة موجهة منهم ، فكتبت القطعة وارسلتها قبل الموعد بيومين . ولكنهم اعادوها الى ، يأسفون اذ ربما تذهب الظنون لغير ما أقصد ! مع ان القطعة كانت جميلة ، ومع أنى سردت فيها مساوىء محمد على وترفقت به فجعلته هو الذى يسردها على نفسه فى سكرات الموت ويدافع عن كل سوءة فيها ، وكان الدفاع حارا ، لا أحسب أن غيرى كان يكتب أحسن منه .

ولا اخفى عليك انى ارتحت لعدم نشرها اذ هى شخصيا لا توافق ضميرى ، فلا أحب ان يحسب على بعد الموت انى نافقت أو تملقت .»

وقد انعكست وطنية عباس على كثير من مسرحياته . نرى ذلك ظاهرا فى مسرحية « عبد الرحمن الناصر » وقد تقدمت الاشارة اليها ، وفى مسرحية « زهرة الشاى » وهى قصة عن وطنية اليابان كان « محمد مسعود » قد ترجمها وجاء عباس فمسرحها فى درام غنائية افتتح بها « تياترو فكتوريا موسى » بأعلى « كازينو البوسفور » فى أواخر سنة ١٩٢٦ .. وكذلك فى قصصه وأقاصيصه مثل قصة « دماء فى السودان » وأقصوصة « مجرم » وهى أقصوصة حوارية صور فيها عباس النقاش الذى دار فى محاكمة السيد « محمد كريم » محافظ الاسكندرية أمام المحكمة العسكرية الفرنسية التى حكمت عليه بالاعدام .

وبمناسبة ذكر « كازينو البوسفور » الذى هدم فى خلال أكتوبر الماضى أى أكتوبر سنة ١٩٦٣ ، أعتقد أنى لا أخرج عن الموضوع كثيرا اذا ما سمحت لنفسى بكلمة مقتضبة تخليدا لذكرى هذا الكازينو العريق الذى كان يوما ما من معالم القاهرة والذى لعب دورا بل ادوارا فى حياتنا الفنية .

اذا صح أن هناك لون من العاطفة قد يجمع بين الانسان والجماد ، الانسان العاطفى على الأقل ؛ فلاشك أنى أحمل لهذا الكازينو فى نفسى الكثير من الاعزاز والحب ! فى هذا الكازينو — أو فى تياترو فكتوريا الذى كان يقع بأعلى هذا الكازينو — اتصلت عن قرب بعالم المسرح !.. شاهدت لأول مرة « التمثيل » من وراء الكواليس ، وهو أمر — بالنسبة لعشاق المسرح — لو تعلمون عظيم !

فى أواخر سنة ١٩٢٦ — وكنت وقتئذ طالبا بكلية الحقوق وأحد هواة الأدب والأدب المسرحى بصفة خاصة — طلب الى عباس علام أن أترجم للسيدة فكتوريا موسى مسرحية من مسرحيات أحد اعلام الكتاب ، كانت الممثلة الموهوبة السيدة

فكتوريا موسى — ويطلقون عليها في ذلك الوقت « عروس المسارح » — قد انفصلت عن تياترو حديقة الأزبكية وكونت لها فرقة باسمها يشترك فيها جماعة من أشهر الممثلين المحترفين مثل محمد بهجت ، ومنسى فهمى ، وحسن فايق وبعض البارزين من الهواة مثل عبد الوارث عسر ، وحنا وهبه ، ومصطفى الفلكى ، ويغذيها بأقلامهم فريق من كبار الكتاب فى مقدمتهم محمد مسعود ، وعمر عارف وغيرهما ، كان كان عباس يتولى أمور هذه الفرقة من الوجهة الفنية والادارية ويخصها بكل وقته وجهده · وقد شجعنى ذلك على ترجمة احدى كوميديات برناردشو — وهى كوميدى « السلاح والرجل » (١) — ترجمة لا تخلو من التصرف الذى تقتضيه الضرورة ، خاصة وأنه لم يكن قد سبق تقديم شيء منها للمسرح المصرى ! وقد مثلت هذه المسرحية فى مارس سنة ١٩٢٧ تحت اسم « كريم شوكولات » ! وكان ذلك بطبيعة الحال سببا فى اتصالى بعالم المسرح عن قرب ، لتحقيق حلم من أحلام الصبى ، وسببا فى أن أمضى أياما ، أو ليالى فى ذلك العالم السحرى ·· عالم المسرح من وراء الكواليس !

وقبل كتابة هذا المقال — وبالضبط فى خلال شهر أكتوبر سنة ١٩٦٣ — كنت كلما مررت فى « المترو » على ميدان رمسيس أو ميدان المحطة كما اعتدنا أن نسميه ، ورأيت المعاول تضرب بقسوة (أو ما خيل لى انه قسوة !) فى جدران كازينو البوسفور لتهدمه ، اجتاحت نفسى موجة من الضيق والحزن !·· وفى آخر مرة ، حينما مررت فوجدت « الكازينو » قد محى من الوجود وسوى بالأرض تمهيدا لاضافة هذه القطعة من الأرض الى الميدان ، ازداد بى الضيق والحزن حتى كادت الدموع تطفر من عينى !·· أحسست فى تلك اللحظة كما لو كنت قد واريت التراب جثة صديق حميم عزيز !

— ٧ —

عباس ولغة المسرح

سبق أن أوضحت باختصار فى الفصل الثانى والثالث من هذا البحث — عند الكلام عن أولى مسرحيات عباس علام ثم عن أهم مسرحياته — أن عباس قد بدأ الكتابة باللغة العربية الفصحى ثم عدل عن ذلك وكتب أغلب وأهم مسرحياته باللغة الدارجة أو كما كان يسميها لغة الكلام · وأعود هنا الى الكتابة تفصيلا عن هذا الموضوع ·

وأنا أرجع فى ذلك الى الكلمة التى كتبها عباس ورفعها الى لجنة التحكيم التى سبقت الاشارة اليها والتى شكلت سنة ١٩٢٨ لمنح جوائز التأليف المسرحى لأحسن الكتاب المسرحيين · وقد دون عباس هذه الكلمة فى مقدمة النسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة — وهى النسخة التى كان قد أعدها للطبع — من مسرحية «باسم القانون» تحت عنوان « كلمة الى هيئة التحكيم الموقرة »·· وتلك هى كلمة عباس فى هذا الشأن أنقلها كما هى :

« هذه الرواية مكتوبة بلغة الكلام ، أى باللسان العامى وانى أعلم ان وزارة المعارف اشترطت على المتبارين أن تكون رواياتهم مكتوبة باللغة العربية الصحيحة ·

وقد قدمت للمباراة — غير هذ الرواية — ثلاث رواياتاخرى من وضعى : « زهرة الشاى » و « سفينة نوح » و « عبد الرحمن الناصر » ، كلها مكتوبة باللغة العربية الصحيحة ، فكان فى وسعى ان أكتفى بتلك الروايات الثلاث ·

على أنى أقصد من تقديم « باسم القانون » أن أستانف الى هيئة التحكيم الموقرة قرار وزارة المعارف ، وان انبه الاذهان الى ما فى تنفيذه بحرفيته من الضرر بالمسرح المصرى المحلى ·

وارجو أن أفوز من اللجنة المحترمة بتشريفى بالاطلاع على كلمتى هذه على الاقل ، اذا كانت ستلتزم تنفيذ قرار وزارة المعارف ، واذا كان من وراء هذا التنفيذ حرمان « باسم القانون » من الفحص ·

واود أن أستلفت الانظار الكريمة الى أنى قضيت فى وضع هذه الرواية أربعة أعوام متواصلة فى الدراسة والمراجعة والمباحثة مع اساتذتى وانه كان فى وسعى — طبعا — ان أكتبها باللغة العربية الصحيحة ، لولا ان الفن الدراماتيكي وقف فى وجهى ، ولولا ان قلمى عصينى وجرى فى كتابتها رغما عنى بلغة الكلام ·

فالواقع ان لغة التياترو العربى (ولماذا لا نسميه التياترو المصرى ؟) لم تقرر بعد · وكاتب مثل واضع «باسم القانون» قضى فى خدمة التياترو أكثر من أربعة عشر عاما ، لم يستطع حتى الآن ان يقرر بأية لغة يكتب .

تعود بى الذاكرة الى يوم دفعت بروايتى الاولى « ملك وشيطان » الى التمثيل · فقد تقدم الى مدير الفرقة — وهو رجل فاضل أديب من خريجي الازهر النبهاء ، محافظ علي اللغة العربية — تقدم الى يعرض فكرته فى ان اقلب بعض أدوار الرواية الى اللسان العامى · نفرت لمجرد عرض هذه الفكرة على وأجبته جوابا ما زال يذكرنى به وهو يضحك . اجبته بأني « أكسر قلمى يوم اضطر الى الكتابة بالعامية » .

جواب وان كان يدل على غرور الفنان المبتدىء ، الا أنه ايضا يدل وزارة المعارف على انى كنت — قبل أن ادخل المسرح ، وقبل أن أضع يدى فى ناره — اشاركها رأيها . كنت

(١) قامت « دار النهضة العربية » بطبع ونشر هذه الترجمة القديمة فى أواخر سنة ١٩٦٢ بنفس الاسلوب الذى كتبت به سنة ١٩٢٦

اعتقد وقتئذ بأن « التياترو » مثل « الصحافة » يجب أن تكون لغته العربية الصحيحة ، وان الرواية التى تكتب بالعامية شأنها بالنسبة لما عداها من الروايات شأن جريدة « حماره منيتى » بالنسبة لجريدة « المؤيد » .

ولقد مضيت فى الكتابة باللغة العربية الصحيحة فاخرجت – من الروايات العصرية المصرية – « شقاء العائلات » و « الشريط الاحمر » و « الزوبعة » فكان المرحوم محمد تيمور يحمل على حملات موفقة . وكان – لعطفه على – يشبهنى، مع بعد النسبة ، بكتاب أوروبا فى عصر بعث العلوم : اذ كان الواحد منهم يكتب باللاتينية لشعبه الانجليزى او الفرنسى او الايطالى . وكان محمد يسمى لغتى « العربية الصحيحة » لغة « لاتينية » .

ما هو التياترو ؟.

هو تمثيل الحقيقة . هو أن يكون شأن المؤلف فى الرواية شأن الناقل ليس الا . يجب أن يقف مع الجمهور مكتفا يديه مشاهدا مثلهم . فان ظهر المؤلف بين شخصيات الرواية ، أو تكلم بلسانه هو ، كانت روايته مزيفة . المؤلف المسرحى وظيفته وظيفة المصور (الفوتوغرافى) عليه أن ينقل الصورة كما هى. فان كان صاحب الصورة بدينا واخرجه المصور نحيفا ، لم يكن مصورا . وما الرواية التمثيلية الا « فوتوغراف » ينقل الصوت كما هو واللهجة كما هى والنغمة كما هى .

هل نحن فى أحاديثنا الخاصة .. هل مفتشو اللغة العربية بوزارة المعارف ، فى أحاديثهم الخاصة .. يتكلمون باللغة العربية الصحيحة ؟ لا . اذن ، وانا أكتب فى روايتى بلسان مفتش للغة العربية (لا فلاح ، ولا سائق عربة) كيف انقل عباراته باللغة العربية الصحيحة ، بينما هو فى الواقع القاها خليطا من اللغتين العربية والعامية ، واذا فعلت ، وكتبتها باللغة العربية الصحيحة ، هل اكون كاتبا روائيا ممن يتبعون مدرسة « الريالزم » أم اكون كاتبا مزيفا !؟

هذه هى حجج محمد تيمور تغمده الله برحمته .

وليست هذه الحجج وحدها هى التى جعلتنى فيما بعد أكتب « الا – مود » و « آه ياحرامى » و « باسم القانون » و « المراة الكدابة » بلغة الكلام . فهناك الامر الواقع هو الذى دفعنى دفعا – ودفع كل المؤلفين تقريبا : أبراهيم رمزى ، وعمر عارف ، ولطفى جمعه ، وابراهيم المصرى ، وغيرهم – الى الكتابة بما نسميه ، ظلما للعامة ، « اللسان العامى » ! وما هى فى الواقع الا اللسان المصرى .

حدث أن الجمهور افلت من أيدينا بغتة ، فلم يعد يقبل على رواياتنا ، وولى وجهه شطر تياترات أخرى اسسها أصحابها للخلاعة والفجور لا للفن . فرأينا البوليس يحمى محال بيع التذاكر فى تياترو « كشكش بك » و « بربرى مصر الوحيد » و « لابى دى روز » من تدفق الجماهير وتزاحمهم وتضاربهم كى ينالوا مقاعد فى تلك التياترات ، بينما جلس المساكين عبد الرحمن رشدى ، وجورج أبيض ، وأولاد عكاشه، وحتى المرحوم الشيخ سلامه حجازى ، أمام تياتراتهم وهم يكادون يتضورون جوعا .

فحصنا الامر فوجدنا أن أهم ما يجتذب الجماهير الى تلك التياترات وأهم ما تمتاز به علينا ، هو انها تخاطب الشعب بلغته التى يتحدث بها ويرتاح الى سماعها . والتياترو – كما لا يخفى – هو أداة تسلية ولهو قبل كل شىء . وقد أصبح الشعب يعتبر تياتراتنا المحترمة – التى لا تمثل الا بلغة عربية صحيحة – أصبح يعتبرها فى حكم المساجد والكنائس ، وظيفتها الخطابة والقاء المواعظ ! والناس بطبيعتهم يفرون من سماع الخطابات والمواعظ ، فكيف اذا كلفتهم دفع « رسم الدخول » !

وانتفع أصحاب تياترات الخلاعة من كساد بضاعتنا ورواج سوقهم ، فحولوا تياتراتهم الى دور فسق وفجور تثير الشهوة فى نفوس المشاهدين بما تعرضه عليهم من نساء عرايا ، وما تلقيه على مسامعهم من الفاظ يعدها كاتبوها نكتا لطيفة . بينما هى تسمم الاخلاق وتفسد الاداب . وهى تقدم هذا فى غلاف من « يحيى الوطن » .

رايت ، بعد أن فكرت فى هذا ، اننا لا يمكننا ان نستعيد سيطرتنا على الجماهير الا اذا كتبنا الكوميديات « الفكاهية » ووضعناها فى القالب الصحيح ، لغة الكلام .

فكتبت « الا – مود »

وبذلت جهدا كبيرا لدى حضرة طلعت حرب بك حتى أقنعه بأن تمثلها شركة ترقية التمثيل العربى فى حفلات افتتاح تياترو الحديقة ، واذكر ان حضرته لم يقبل ، فى النهاية ، اظهار هذه الرواية الا « اكراما لخاطرى عنده » ! ولكنى اذكر أيضا أنه شرف الرواية وأعلى شأنها بمواظبته على مشاهدة تمثيلها أكثر من خمسين مرة ! واذكر – فى هذه المناسبة – انى رايته فى حفلة الافتتاح بعبد الرحمن الناصر ممتعضا فسألته ، فأجابنى بانه راى سيدا يدخل التياترو مع زوجته ، وانه بدلا من أن يشيعها الى « باب الحريم » .. دخل بها من الباب العمومى ، وجلس معها فى مقصورة واحدة ! وكان حضرة طلعت بك مترددا فى هل يبعث الى هذا السيد يرجوه ان يبرح التياترو هو وزوجه مادام قد ظهر بهذا المظهر السفورى الجارح (١) .. ولكنى استطعت اخيرا اقناعه بانه ما دعا السيد الى هذا التصرف الا رغبته فى « الاقتصاد » ، اذ كيف يسرف فى الانفاق الى حد أن يستاجر لنفسه مقصورة ولزوجه مقصورة أخرى . أذكر هذا كله ، ولكنى أذكر معه أنه بعد بضع حفلات من « الا – مود » كان يطل على صالة التياترو مبتهجا .. اذ يجد عدد السيدات الجالسات على المقاعد – فى نفس الصالة لا فى المقاصير – يكاد يقرب من عدد الرجال ، والكل جالس فى أدب واحتشام يصغون للتمثيل ولا يعنون بغيره .

اذكر هذه المعلومات – الخاصة نوعا – لهيئة اللجنة المحترمة ، ثم أطرح عليها المسالة الآتية لتتصرف فيها بما تراه :

– هل يجب أن يضحك « الفن » فى سبيل « الادب العربى » ام أن يكون الادب خادما للفن ؟..

ان المبدأ الذى تريد وزارة المعارف تقريره مبدأ جليل فى حد ذاته ، ونحن نعاونها عليه بما نكتبه من درامات أو روايات تاريخية باللغة العربية الصحيحة .. بل وكوميديات أيضا ، كسفينة نوح» التى قدمتها فى المباراة مع نفس هذه الرواية .

ولكن لنفكر ، ان المباريات سيكون لها اكبر الاثر فى تكييف الفن وتوجيهه . فالجوائز المالية ، والفخر الذى يطمع فيه الكاتب من وراء نجاحه فى المباراة ، كل هذا سيجعله يضحى بكل اعتقاداته فى سبيل احراز النجاح .

فاذا صممت وزارة المعارف علي شرط اللغة العربية الصحيحة وجارتها اللجنة المبجلة فى هذا التصميم ، كانت النتيجة ان

---

(١) بينما كنت أعد هذا « البحث » ليلا كنت احضر نهارا مؤتمر شئون المرأة العاملة » الذى عقد فى المدة من ٢٣ الى ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٦٣ بناء على دعوة الدكتورة حكمت أبوزيد وزيرة الشئون الاجتماعية . ولهذا لم أتمالك نفسى من الضحك عندما وصلت الى هذه النقطة من كلمة عباس علام ، متسائلا ماذا كان يقول طلعت حرب لو حضر اجتماعات هذا المؤتمر ؟.

يندفع الكتاب جميعا الى الكتابة بهذه اللغة . وأخشى أننا ، بهذا ، لا نخدم اللغة ولا نخدم المسرح . اذ ينقطع الكوميدى الصحيح الراقى — لان الكوميدى على الاخص لا يمكن مطلقا تصويره باللغة العربية الصحيحة — وبذلك نفتح الباب مرة أخرى لكشكش بك ومدام مارسيل وغيرهما يدخلون منه الى الجماهير ويسمتاقونها أمامهم . ونكون لا أرضنا قطعنا ولا ظهرا أبقينا .

والكلمة لوزارة المعارف الجليلة ولهيئة اللجنة الموقرة .

وانى أتقدم بكل خضوع عارضا رأيى ، وهو أن لا تقيد اللجنة الكاتب بلغة ما .

عاملونا معاملة المطرب . انكم تقولون له « أطربنا » وتتركونه الى نفسه والى النغم أو الضرب المتسلطين عليه ساعة يطربكم . كذلك نرجو أن تتركونا نكتب كل رواية باللغة التى نشعر ، ساعة الكتابة ، انها لغة الرواية وأنها تنسجم مع الرواية ومع أشخاص الرواية ومع موضوع الرواية ومع نوع الرواية . ثم حاسبونا بعد ذلك على الرواية فى مجموعها فنيا ، وأدبيا ، وسيكولوجيا . فان تساوت روايتان فى نظركم العالى ، وكانت احداهما باللغة العربية الصحيحة والاخرى بلغة الكلام ، فلا بأس — خدمة للادب العربى — من أن تفوز الاولى على الثانية .

ثم وليعلم من لا يعلم ان لغة الكلام اكثر صعوبة — فى الكتابة — من لغة الكتابة . وأن للغة الكلام أدبا كالادب العربى وأساليب يتميز بها كل كاتب كما يتميز حسين هيكل عن داود بركات .

هذا رأيى والرأى الاعلى لكم ، أهل الرأى .

وأظن ، بعد هذه الكلمة المستفيضة التى كتبها أديب أمضى طول حياته فى خدمة المسرح ووضع يده فى ناره على حد قوله ، ان لا حاجة الى التعليق أو المزيد عليها

— ٨ —

عباس موظف ممتاز

قلت فى صدر هذا البحث أو المقال أن عباس اشتغل فى مستهل حياته بمصلحة البريد فى بلدة بورسعيد ، وبعد أن حصل على شهادة «البكالوريا» انتقل الى وزارة الداخلية بالقاهرة حيث عمل بها متدرجا فى وظائفها بقية حياته ، من وظيفة كاتب الى وظيفة « مدير ادارة مجالس المديريات » ! كما قلت انه كان فى جميع ادوار حياته موظفا ممتازا يعجب به الكثيرون من الرؤساء ويحسده الكثيرون من الزملاء . وأزيد على ذلك أن عباس كان فنانا فى وظيفته أو فنانا فى عمله كموظف ، اذا عهد اليه بعمل وآمن بفائدته تفانى فى تأديته وواصل الليل بالنهار لانجازه فى أسرع وقت وعلى اكمل وجه . ولهذا فقد كان فى كثير من الأحيان يكلف نفسه فوق طاقتها ، غير مراع ان لبدنه عليه حقا . وهو من جهة أخرى لم يكن — فى سبيل تحقيق ما يعتقد أنه حق — يأبه بالروتين الحكومى بل لقد كان بطبعه كفنان واسع الافق رحب الخيال محب للاصلاح دائما أبدا يحارب « الروتين » ما وجد الى ذلك سبيلا ، ويتندر بذلك فى احاديثه!

الا أن ما بذل من جهد متواصل فى خلال عمله كمدير لادارة مجالس المديريات ، وهو المنصب الذى شغله بجدارة منذ سنة ١٩٣٦ ، قد أضنى صحته فأصيب بالشلل فى أواخر أيامه . وجاء « الروتين » الذى طالما حاربه ، فتحالف عليه مع خصومه وهزمه بل قتله !! كما سيأتى تفصيل ذلك فيما يلى :

كان عباس — ككاتب — واضح العبارة حسن الأسلوب . ولقد عرف عنه ذلك ، فكان الرؤساء يلجئون اليه فى صياغة ما يقدمون من مشروعات أو تقارير . وفى مستهل الحياة النيابية بعد ثورة سنة ١٩١٩ — حينما تولى الزعيم سعد زغلول الحكم سنة ١٩٢٤ — شكلت لجنة مختلطة من بعض النواب البارزين وكبار الموظفين لاعداد القوانين الخاصة بالمجالس النيابية الصغيرة (مجالس المديريات والمجالس البلدية والقروية) تدعيما للحكم النيابى ، وانتخب عباس سكرتيرا لهذه اللجنة . وكانت هذه فرصة للظهور ، اذ استغل فى عمله باللجنة موهبته كمؤلف مسرحى ، فكان يأخذ من مناقشات الاعضاء وأبحاثهم — بعد ترتيبها وتنميقها — مادة لقلمه يصوغها فى لغة سليمة وحوار قوى جعل محاضر تلك اللجنة أشبه برواية مسرحية ذات بحث Pièce à thèse وكان أعضاء اللجنة من النواب والموظفين — عقب كل جلسة — يتهافتون على قراءة محضر الجلسة حتى يرى كل منهم ماجاء على لسانه ويفخر به !! وكانت سكرتارية هذه اللجنة بدء ظهوره كموظف لامع يعجب به الكثيرون ويعتمدون عليه ويحسده الكثيرون وينقمون عليه .

ولقد بقى عباس بعد ذلك مدة طويلة يعمل فى وزارة الداخلية « موظفا بلا وظيفة » أو بتعبير أدق يعمل « سكرتير لجان » ، اذ انتخب سكرتيرا لكثير من اللجان أهمها لجنة « تحقيق الكورنيش »

هذه اللجنة هي التى شكلها عبد الفتاح يحيى الذى تولى رئاسة الوزارة بعد سقوط اسماعيل صدقى سنة ١٩٣٣ للتحقيق فى المخالفات التى ارتكبت فى تنفيذ مشروع كورنيش مدينة الاسكندرية . وقد شكلت هذه اللجنة برئاسة محمود حسن وكيل الداخلية وسكرتارية عباس علام .

وقد قال عنه رئيس هذه اللجنة محمود « بك » حسن فى خطاب رسمى للوزارة « انه لم يكن سكرتير هذه اللجنة فقط ، وانما كان روحها » ! والواقع أنه هو الذى وضع « تقرير الكورنيش » وهو التقرير الذى كتب عن المخالفات التى ارتكبت فى تنفيذ مشروع الكورنيش ومسئوليات اسماعيل صدقى عنها ، وكان له دوى كبير فى حينه ! وقد قال اسماعيل صدقى عن هذا التقرير فى البيان الذى نشره فى الصحف دفاعا عن نفسه انه « تقرير مسرحى » اشارة الى أن واضعه هو عباس علام الكاتب المسرحى لا محمود حسن وكيل الداخلية ورئيس اللجنة ، وان واضع التقرير قد استغل مهارته ككاتب مسرحى فى تجسيم الموضوع للتأثير على الجمهور !

وحين تولى عباس « ادارة مجالس المديريات » بذل مجهودا جبارا فى انشائها نشأة جديدة وتنفيذ المشروعات الضخمة التى كانت تشرف عليها هذه الادارة . ولازمته فى عمله الجديد طبيعته ككاتب فنان ، فكان يتأنق وينمق فى كل شىء حتى أنه كان يحرر أغلب خطابات الادارة بنفسه بل يكتبها على الآلة الكاتبة بنفسه ! ولهذا فقد كان يعمل فى كثير من الأيام ليل نهار مكتفيا بلقيمات من « الساندوتش » يتناولها فى مواعيد الطعام .

ولقد لازمت عباس فى وظيفته الرئيسية الجديدة طبيعة الفنان الأصيل . كان يعجب بعمل من الأعمال أو مشروع من المشروعات فيتفانى فى انجازه ولا يبخل فى سبيل اعداده أو تنفيذه بوقت أو جهد ، غير مقيد بحرفية التعليمات أو « الروتين الحكومى » ولا مهتم برأى الناس أو عامة الناس . وكان من نتيجة ذلك أن ضحى بـ.. حته أولا ثم بسمعته ثانيا .. على الأقل أمام من ينظرون الى الأمور نظرة سطحية فيأخذون بالظواهر !

فى مساء يوم من أيام مارس سنة ١٩٤٦ بينما كان عباس يعمل وحده فى مكتبه بوزارة الداخلية كالعادة سقط مغمى عليه ونقل الى أقرب مستشفى بين الحياة والموت ، وعند الكشف عليه تبين أنه قد أصيب بالشلل نتيجة الاجهاد فى العمل . وظل تحت العلاج أكثر من عام ، فلما تحسنت صحته نوعا عاد الى عمله وهو يمسك بعصا يتوكأ عليها . على أنه لم يمض على عودته بضعة أشهر حتى وقف عن العمل فى ٢٢ يوليو سنة ١٩٤٨ ، وجردت عليه من شانئيه حملة مغرضة من التشهير وتوالت التحقيقات فيما نسب اليه من بطء وتلكؤ كما هى العادة ! ومن سخرية القدر أن الذى أوقفه هو صديقه القديم محمود فهمى النقراشى (رئيس الوزراء ووزير الداخلية وقتئذ) وقد أمضى قرار الوقف قائلا : انه يمضى قرار وقف صديقه عباس علام ليثبت أنه لا يسمح بأن يستغل شخص - مهما كان - علاقته به أو صداقته له ليستفيد من وراء ذلك ويخرج عن النزاهة الواجبة ، ولكنه فى الوقت نفسه سيعرف كيف ينتقم لصديقه اذا ما تبين من التحقيق عدم صحة الاتهام !

الا أن الظروف لم تمهل النقراشى حتى ينتقم لصديقه المفترى عليه ، اذ قتل بجوار مصعد « أسانسير » وزارة الداخلية فى يوم ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٤٨

وهكذا أهمل التحقيق فيما هو منسوب الى عباس أو - بتعبير أصح - ظل التحقيق يتلكأ فى خطوات سلحفائية روتينية بين مكاتب وزارة الداخلية وحجرات مجلس الدولة ، وترك عباس مع مرضه وكبريائه وفقره (خاصة وقد حرم من مرتبه من وقت وقفه) جريحا فى شرفه وحائرا لا يدرى ما السبيل الى تعجيل اجراءات الموضوع على أى وجه من الوجوه ! وهكذا وقع عباس فريسة لأخطبوط الروتين (عدوه القديم) يتعثر بين أرجله البطيئة اللزجة الكريهة ! وظل على هذه الحالة حوالى السنتين الى أن وافاه الأجل بعد ظهر يوم ٢١ أبريل سنة ١٩٥٠ ، على أثر زيارة لوزارة الداخلية يعلم الله ماذا لاقاه فى خلالها ! وبعد ذلك قضى مجلس التأديب - الذى كان قد شكل أخيرا لمحاكمته - ببراءته من التهمة التى نسبت اليه ، وصرف لذويه المتأخر من مرتبه !

وجدير بالذكر أن أقول ان التهمة التى نسبت الى عباس هى ارتكاب مخالفات فى شراء عدد كبير مما يلزم مدارس مجالس المديريات من كراسات وكتب وأدوات كتابية بصفة عاجلة . وهى مخالفات للروتين فى الواقع ، دفعته اليها غيرته على المصلحة العامة أو مصلحة التعليم فى الريف بينما فسرها خصومه على أنها قد ارتكبت للوصول الى منافع ذاتية ! ولقد كان عباس دائما - ثقة منه بنفسه وايمانا بنزاهته - يركل الروتين بقدميه

(كما كان يقول وهو فى صحته وعنفوانه ؟) الا أن الروتين فى هذه المرة قد تعلق بساقه المشلولة وتشبث بها حتى أوقعه !

ومما هو جدير بالذكر أيضا أن عباس كان قبيل وفاته قد عكف على كتابة مذكرة بدفاعه عن نفسه وقام بطبع هذه المذكرة (وما زالت صورة منها لدى) كى يقدمها الى مجلس التأديب. وقد أعدت قراءتها بمناسبة كتابة هذا المقال ، وهى بلا شك آية فى البلاغة ، البلاغة الدواوينية ان صح هذا التعبير ! وأعتقد أن ذلك يدل على أن الفنان لا ينسى فنه حتى فى أحلك الظروف ، وانه يحول كل شىء حتى ما يقع فيه من مصائب الى أدب وفن !

- ٩ -

عباس ، ما له وما عليه

لاشك أن كتابة هذا الفصل هى أصعب وأشق من كتابة باقى الفصول ، وخاصة على صديق يرى مزايا صديقه أوضح مما يرى عيوبه ، لأن عين الرضى — كما يقول الشاعر القديم — عن كل عيب كليلة ! ولكنى اعتقد أن من العدل — بعد ان اهمل تأريخ حياة عباس علام طويلا حتى كاد اسمه ينسى — أن يكون أول من يكتب عنه صديق محب يرى مزاياه زاهية وعيوبه خافتة !

وليس وجه الصعوبة فقط هو أن يكتب صديق عن عيوب صديقه ، وانما وجه الصعوبة أيضا ان ليس من السهل تمييز أو فصل مزايا عباس عن عيوبه ! ان بعض مزاياه — اذا ما تعمقتها — وجدت منها ما هو أقرب للعيوب ، كما أن من عيوبه ما لو تعمقته لوجدته وقد انقلب مزايا !.. أو بتعبير آخر أن مزاياه وعيوبه كانت مندمجة بحيث يصعب الفصل بينها أو القول بأن هذا عيب وتلك مزية أو هذه فضيلة وتلك رذيلة !.. ولهذا سوف أحاول جاهدا تحليل شخصية عباس علام بعمق وصدق واخلاص ، لا أنكر انه ممتزج بالحب والتقدير

كان عباس كاتب حوار من الدرجة الأولى ، فكان يدير الحديث بين أبطال مسرحياته شيقا واضحا قويا كأروع ما يكون الحديث ! وانى لأذكر هنا قول محمد كريم شيخ مخرجى السينما — ونحن نقرأ حوار فيلم « يحيا الحب » لأول مرة — فى لهجته العصبية التى عرف بها : لا أدرى من أين يأتى عباس علام بمثل هذا « الديالوج » الرائع .. انه ابداع ، ابداع !

الا أن المقدرة فى كتابة الحوار أو « الديالوج » التى قام عليها فى الغالب نجاح مسرحياته ، جعلته كثيرا ما يهمل فى ابتكار المواضيع — استسهالا لا عجزا — مكتفيا بأى موضوع قرأه أو سمع به . أى موضوع حتى ولو كان تافها ، اعتمادا على أنه سوف يكسوه من حواره ما يجعله حسنا ان كان الأصل تافها وأحسن ان كان الأصل حسنا ! وقد جلب عليه ذلك كثيرا من الاتهامات المغالى فيها .. حتى لقد اخرجه البعض من صفوف المؤلفين ، كما شرحت ذلك تفصيلا فى فصل « عباس علام بقلم »

وجدير بالذكر هنا أن أقول ان عباس بمقدرته الفائقة فى كتابة الحوار المسرحى (وهو الحوار الذى كتب ليسمع والذى يوحى بأكثر من مجرد ألفاظه) وما يتخلل هذا الحوار من لمحات فكاهية بارعة قد خلق من « فكتوريا موسى » التى اشتهرت بأدوارها الدرامية وصوتها الحزين (والتى كان محمد تيمور يقول لأصدقائه اذا ما أراد الذهاب الى التياترو الذى تمثل فيه : «يللا بنا نعيط شويه عند فكتوريا ! ») ممثله « كوميدى » من الدرجة الأولى ، كما خلق من « بشارة واكيم » ممثل التراجيدى والدرام ممثلا فكاهيا يضحك الناس بمجرد دخوله الى المسرح أو ظهوره على الشاشة ! (١)

وجدير بالذكر أيضا القول بأن الموسم الذى قدمته فرقة جورج أبيض على مسرح الأوبرا سنة ١٩٢٤ (وكانت هذه الفرقة فى الواقع هى الخطوة الأولى نحو تأليف فرقة مسرحية حكومية) قد مثلت فيه لعباس علام مسرحيتان احداهما « باسم القانون » وقد سبق الكلام عنها بالتطويل والثانية « سفينة نوح » وهى أقل كوميديات عباس نجاحا ، اذ هاجمها النقاد وقتئذ هجوما شديدا قائلين انها ليست رواية بمعنى الكلمة وانما هى — رغم أنها اضحكت الجمهور ثلاث ساعات ثم استدرت دمعه قبيل النهاية — لا تعدو أن تكون مجموعة أحاديث

(١) كان اول تمثيل فكتوريا موسى لادوار الكوميدى هو دور « سنبة » فى مسرحية « الا — مود » ثم وصلت الى ذروة الاضحاك فى دور « سهام » فى المسرحية المسماة بهذا الاسم . وكان اول قيام بشارة واكيم بالادوار المضحكة هو دور « نكد » فى مسرحية « الا — مود » ثم تخصص فى الاضحاك بعد تادية دور « ظريف بك » فى مسرحية « آه يا حرامى ! »

أو محاورات تدور بين المدعوين من نساء ورجال فى حفل بمنزل أحد الوجهاء . ولعل عباس قد أراد بتقديم هذه المسرحية استعراض مقدرته فى كتابة الحوار والتلاعب بعواطف الجمهور عن طريق الحوار ليس الا ، ولعله أراد التجديد والخروج على ما ألف رواد المسارح فى مصر . غير أن النقاد وقتئذ لم يستسيغوا مسرحية ليس فيها عقدة وحل ، بطل وبطلة ، مواقف مثيرة ومفاجآت مذهلة !.. مع أنه لو نظر الى هذه المسرحية على ضوء الفن المسرحى الحديث لوجد أنها كوميدى شخصيات Comedie de Caractères من الدرجة الأولى كانت جديرة بأن يشيد بها النقاد !.

والغريب أن فرقة جورج أبيض قد قدمت فى نفس الموسم « عاصفة فى بيت » أول مسرحية لأنطون يزبك المحامى ، وهى مسرحية على نقيض « سفينة نوح » اذ انها مليئة بالمواقف المثيرة والمصائب المفجعة والحوار المفتعل الذى سداه ولحمته المبالغات الكلامية الجوفاء ! وقدنجحتهذه المسرحية وقتئذ للأسف نجاحا شجع المؤلف على أن يقدم لفرقة يوسف وهبى (أو فرقة رمسيس كما كانت تسمى) فى الموسم التالى مسرحية أخرى ، أو مناحة أخرى على حد تعبير السيدة روزاليوسف اسمها « الذبائح » تعتبر فى الواقع من معالمالطريق بالنسبة لمسرح رمسيس بل بالنسبة للمسرحية المصرية بصفة عامة .. معالم الطريق الى الوراء ! اذ نسج على نفس المنوال وزاد عليه أفاق تركى كان يقيم فى مصر وقتئذ يدعى « وداد بك عرفى » ثم جاراه يوسف وهبى حين وجد أن فى مقدوره أن يؤلف روايات من هذا النوع الرخيص ، روايات عامية الأسلوب والمضمون لا يقصد بها الا التأثير على الجمهور بأى شكل وبأى ثمن !

وكان عباس متعاليا متكبرا معتدا بنفسهالى درجة الغرور ، غرور من لون خاص ، غرور بنفسه وبمن يحب !

فهو كفنان ، ما كان يرى أو يحب أن يرى « أعمال » غيره من الكتاب أو يقدر مزايا تلك « الأعمال » وهو كفنان عاشق (وقت أن كان غارقا فى حب فكتوريا موسى أو الالهة ايزيس) كان مؤمنا ايمانا لايتزعزع بأنه لم تصل ولن تصل ممثلة الى مستواها ! .. وحتى بعد أن اختفت فكتوريا من حياته ، كان يسأل اذا ما عرض عليه اسم ممثلة كى تمثل دورا من أدواره ، هل يمكنها أن تملأ مكان فكتوريا !؟ .. وفى السينما — بعد سنوات — عندما عرض عليه اسم ليلى مراد لتقوم بدور « البريمادونا » فى رواية « يحيا الحب » استنكر ذلك ، متعجبا وقالكيف يترك لمثله ناشئةانتقوم بدور كان جديرا أن تقوم به فكتوريا ! وبصعوبة اقنعناه : محمد كريم والهامى نايل وانا — بأن شبابها وجمالها وصوتها الرخيم يؤهلها لتأدية هذا الدور على اكمل وجه ! وفعلا نجحت ليلىمراد فى تمثيل هذا الدور نجاحا باهرا ، وكان نجاحها هو بدء صعودها سلم الشهرة كنجمة من نجوم الشاشة !..

وقد كانت هذه الصفة أو الصفات — وهىالتعالى والكبرياء والاعتداد الشديد بالنفس — سببا فى قلة انتاجه الأدبى . اذ ما كان يكتب الا اذا طلبالیه ذلك وألح الطالب فى الطلب !

وكموظف ، كان خلقه هذا سببا أصيلا فى حقد بعض زملائه من الموظفين عليه ودسهم له وانتهاز فرصة مرضه وفتور جهده للوشاية والأفك ، مما ترتب عليه وقفه عن العمل كما تقدمت الاشارة الى ذلك !

وقد كان عباس مسرفا أو مفرطا فى كل شىء .. مسرفا فى الحب وفى العمل وفى التدخين وفى السهر

فهو حين أحب فكتوريا موسى ، أو الالهة ايزيس كما كان يطلق عليها ، تدله فى حبها وضحى فى سبيلها بالكثير . وبعد أن شفى من حبها أصيب بمرض الحب الذى أزمن معه فلازمه بقية الحياة . وهكذا ظل يتنقل من حب الى حب ، ولو أنه كان فى الغالب حبا من طرف واحد كما تقدم ، وهو أيسر أنواع الحب على خيال الفنان واشق أنواع الحب على نفس الفنان !

وفى التدخين ، كان كثير التدخين سواء فى أثناء العمل الحكومى أو الفنى أو فى أوقات الفراغ .. اذ لم تكن السيجارة السوداء تفارق فمه الا لتحل محلها سيجارة بيضاء !

أما الافراط فى العمل وفى السهر فقد سبقت الاشارة اليهما بالتطويل سواء فى الكلام عن عباس الموظف أو عباس الأديب .

ولقد ألهمه ذلك ، كما عاونه على كتابة أحسن ما كتب وفى أقصر وقت عند الحاجة ! غير أن هذا الافراط كان سببا فيما أصيب به وعاناه منذ شبابه من العصبية والحساسية الشديدة والأرق الذى تمكن منه لدرجة أنه ما كان ينام فى أكثر الأيام الا بمنوم ٠٠ الا بعد تناول قرصين أو أكثر من أقراص الـ « ألونال » !

لقد كان عباس مؤلفا مطبوعا ، مؤلفا ـ كما يقولون ـ من أعلى الرأس الى أخمص القدم ، مؤلفا قد امتزجت الحقيقة فى حياته بالخيال ٠ وكانت تلك مزيته كما كانت فى الوقت نفسه آفته : كان لايقص واقعة أو حادثة الا ويجعل منها رواية محبوكة لأطراف يضفى عليها فى سبيل ذلك بالكثير من الحواشى والظلال حتى ليصعب على الانسان أن يميز ـ بل هو نفسه ما كان ليميز ـ بين صورة الحقيقة وما أحاطها به من اطار الخيال !٠٠ ولعل هذا هو السر فى أن حديثه كان دائما شيقا جذابا ! الا أن هذه الطبيعة ـ مضافا اليها تعاليه وكبرياؤه ـ كانت فى الوقت نفسه أبرز عيوبه ٠ فقد جعلته يهيم دائما فى عالم خاص به قد صنعه هو وسوّاه ؛ فيضل الطريق فى بعض الأحيان ، وينفر كل النفور من كل ما يعكر صفو عالمه ومن كل من يحاول أن يحدد له جانب الحقيقة من الخيال !٠٠ ولعل فى هذا بعض السر فى انطوائه على نفسه وانزوائه عن المجتمعات مكتفيا بصداقة القليلين ممن عرفوه وأحبوه كما هو ، ومن ثم توثق حبل المودة بينه وبينهم !

ـ ١٠ ـ

عباس والموت

مازال يطن فى أذنى قول عباس علام فى أواخر أيامه ـ وهو يجلس منزويا فى مسكنه بشبرا ، وساقه المشلولة ممددة امامه ـ كان يقول ويكرر :

ـ حينما يكتب تاريخ المسرح المصرى ، واعتقد انه سوف يكتب يوما ما ، لايمكن أن تخلو صحيفته من ذكر عباس علام !

ولا شك أن الأوان قد آن ، فى فترة النهضة المسرحية الحالية ،لكتابة تاريخ المسرح فى مصر وتاريخ حياة أبطاله وخاصة المؤلفين منهم ٠ وآمل أن يكون هذا المقال فاتحة لا خاتمة للكتابة عن عباس علام الكاتب المسرحى الرائد ٠

عقب وفاة عباس علام فى ٢١ ابريل سنة ١٩٥٠ ـ وكان ذلك بعد فترة ليست بالقصيرة قضاها منسيا أو شبه منسى ـ لم تكتب عنه سوى كلمات رثاء مقتضبة نشرت فى بعض الصحف والمجلات ، كتبها أناس لم يعرفوا عباس حق المعرفة ٠

وبعد مضى عام من وفاته كتبت أنا أرثيه فى مقال طويل نوعا نشر فى العدد ١٢٠٠ الصادر فى ٢٣ ابريل سنة ١٩٥١ من جريدة « الأساس » تحت عنوان « ذكرى عاطرة لأديب كبير » ! واكتفى بأن انقل هنا تمهيد الجريدة لهذا المقال ، وكلمات مما جاء فى صدر هذا المقال ووسطه وختامه ، وأعتقد أن فى هذه الفقرات ما يمثل حياة عباس فى صورة مختصرة لكنها واضحة ٠

وها هى الكلمة التى قدم بها المقال الكاتب المشرف على الصفحة الفنية للجريدة (1) :

« احتفلت أسرة الاديب الفنان الكبير الاستاذ عباس علام بالذكرى الاولى لوفاته فى مساء السبت الماضى فى صمت كأى رجل مجهول فى هذا البلد الذى قل فيه الوفاء ٠٠ كان عباس علام لم يكن الرائد الاول لحركة التأليف المسرحى ٠٠ وكان عباس علام لم يقدم للمسرح عشرين تمثيلية كل منها تعتبر ذخيرة فنيه لا تعوض ٠ ومضى عام فلم يذكر عباس علام سوى هذا الاديب الفاضل الاستاذ صلاح الدين كامل مدير الشهر العقارى والتوثيق بسوهاج ٠ وقد بعث الينا بهذا المقال ٠»

وها هى الفقرات التى وقع اختيارى عليها من هذا المقال لما فيها من ايضاح لناحية من نواحى حياة عباس علام ٠

« عندما وقع بصرى على خبر وفاة عباس علام فى أهرام ٢٢ ابريل سنه ١٩٥٠ جمدت عيناى فلم تدمعا ، كما جمد القلم فى يدى فلم استطع أن أعزى فيه أو ارثيه ٠ أما وقد مر عام على وفاته ، واستطعت فى خلال هذا العام ان أبكى عباس الصديق ـ فأشعر ان فى استطاعتى الآن ان ارثى عباس الاديب

أحقا مات عباس علام !

أحقا صار عباس علام خبرا وذكرى !

وهل قصف نهائيا ذلك القلم الفياض الذى كان يدير الحديث بين أبطال مسرحياته وقصصه كابدع وأروع مايكون الحديث !

لقد عاش عباس طول حياته يسخر من الحياة ٠ ويستخف بالموت ٠ فما كان يرى فى نكبات الدهر اكثر من « مفاجآت مسرحية » لا تستأهل من مؤلف مسرحي أكثر من الابتسام . أما الموت فلعل أفضل ما يصور رأيه فيه ماجاء فى قصة « دماء فى انسودان » على لسان بطلها محمد بك توفيق المصرى محافظ سواكن حيث يقول ٠٠

ـ والموت !٠٠ لماذا تخشى الموت على ؟ اذا لم امت اليوم فانى لا محالة ميت فى يوم من الايام ٠٠ فكل حى هالك ، وانا وانت ونوبار باشا وسمو الخديوى منذ خلقنا وقفنا فى محطة الموت لنركب القطار : فواحد منا يكون من حظه ان يركب القطار

---

(1) كانت جريدة الاساس هى جريدة الحزب السعدى الذى رأسه أحمد ماهر ثم محمود فهمى النقراشى ثم ابراهيم عبد الهادى ٠ وكان يشرف على الصفحة الفنية فيها الاديب مصطفى كامل الفلكى صاحب مجلة « الحقيقة » وأحد قدامى هواة المسرح ٠

الصباح ، والثانى قطار الظهر ، والثالث قطار المساء .. الى حيث نلتقى جميعا فى آخر محطـــة وهى محطة البعث .. فيتساوى الجميع فى المصير ، ولا يمتاز فلان على فلان الا بما قدم فى دنياه من صالح الاعمال ..

الا أن حياة عباس علام فى الاربع سنوات الاخيرة كانت قاسية شديدة القسوة ، غاض معها الابتسام من شـفتيه ، وجاء موته فى ظروفه وملابساته أشد قسوة ! »

وقلت بعد الحديث باختصار عن حياته وكفاحه ثم مرضه ووقفه عن عمله ثم موته المفاجيء :

« وفى الوقت الذى أوشكت فيه تلك المحنـــة أن تنتهى ، مات الرجل فجاة • مات فى وقت كان فيه أحوج ما يكون الى الحياة ، ولو بضعة أشهر .. بضعة أشهر تعلن فيها براءته مما أثير حول اسمه من غبار •

وهكذا أسدل الستار فجاة على حياة أو مأساة عباس علام »

ثم قلت فى نهاية هذا المقال :

« نم ياصديقى ، ونم طويلا فطالما شكوت الارق

واسترح يا أخى ، راحة تامة ، فكثيرا ما أجهدت نفسـك وكلفتها فوق ما تطيق .

رحمك الله يا عباس رحمة واسعة ، وعزاء لاهلك واصدقائك ومقدرى فنك وخلقك واخلاصك وكفايتك » .

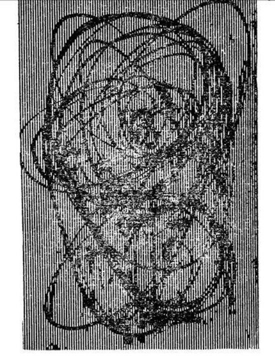


صورة مهداة من فاطمة رشدى
الى عباس علام



الرقص الأكاديمى
واشهر مصطلحاته

بقلم
مجدى فريد



١ ـ بعض ايضاحات عامة :

يعزى عادة المنطوق الفرنسى لهذه المصطلحات ــ وهو السائد منذ ثلاثة قرون بين رواد فن الباليه من روسيا الى بولندا وايطاليا وانجلترا والأمريكتين وحتى ديارنا ــ الى أن أول أكاديمية للرقص تأسست فى عاصمة الفرنسيين . لكن منشأ حركات هذا الرقص او اشكاله ليس على اية حال فرنسيا صرفا . فهذه الحركات والأشكال ليست وليدة خيال فنان بعينه ، او فرقة من الفرق ، او عصر معين ، أو بيئة فنية متجانسة واحدة .

ولنضرب بعض الأمثلة لهذا التعدد والتنوع فى المصادر تلمسا منا لحقيقة أمر هذه المصطلحات ، ومن ثم مدلولاتها العملية .

ان (آداجيو) و (آليجرو) مصطلحان مستمدان من شقيقة فن الرقص ــ كما يقولون ــ اى من الموسيقى حيث يشير أولهما الى السرعة البطيئة الهادئة ، وثانيهما الى التألق والحيوية النابضة . وهما ــ استثنائيا فى دنيا الرقص الأكاديمى ــ لفظان ايطاليان الا أن الكثيرين يقولون « آداج » ، أى يحولون الكلمة الى اخرى فرنسية الشكل والجرس .. تمشيا مع التقليد العام . ويحضرنى أيضا بالنسبة للأصل الايطالى ذلك المصطلح المعروف (انترشاه) وهو المستمد من intrecciata لكن هناك من يصر على أنه مشتق من الفعل الفرنسى entrechasser

و (اتيتود) و (ارابسك) استعيرا من دنيا الفنون التشكيلية ، فالأول من فن النحت حيث معناه الوضع المعين ، والموقف الواضح ، والثانى من فن الزخرفة الاسلامية بلا نزاع ــ وان كان محبو الباليه لا يميلون عموما الى أن يعتبر فنهم زخرفا ــ وكأن فن الزخرفة عامة ــ والاسلامية خاصة ــ يعوزه المضمون الروحى الفلسفى ، وكما الأمر عليه فى الفنون كافة(١)

و«بالون» و « سيسون » اسما راقصين فرنسيين من عصرين مختلفين ابتدعا ــ فيما يقال ــ مايشار اليه بالمصطلحين .. مما سيأتى ذكره فى حينه .

و (فويتيه) من (فويه) أى سوط ، كرباج .. لفظ غير مقصور على الرقص ، وقد تحب أو لا تحب

---

(١) من واجبى أن أنبه الى تخلف الفنان العربى من حيث بحثه فى العلاقات بين الزخرفة الاسلامية والرقص فى بلاطات خلفاء الاندلس أو بغداد ، ومعروف أن أهم خاصيات الزخرفة الاسلامية : اللانهائية انها تحمل قوانين نموها ، وانها تقوم وتنتهى على مجرد ارادة الفنان الخلاق .. مما نجده تماما فى فن الرقص . الا ان الذى يهمنا هنا هو أن الرقص الاكاديمى قد أعطى الفنون الأخرى كما أنه أخذ منها وتأثر بها ، انظر رجلا مثل بيكاسو فى اهم مرحلة من حياته الفنية ، تلك التى يبدو فيها متأثرا بالاعمال الاغريقية ، انها ترجع الى تأثره بدنيا الباليه ، وقد عمل طويلا بيكاسو مع دياجيليف ، ولطالما استوحى الباليه الميثولوجية الاغريقية ، ادبيا وتشكيليا .. وهكذا ان قلت أن الفنانين التشكيليين يتأثرون بالباليه فانما اقصد ما هو اعمق من انهم يرسمون اشهر البالرينات أو يصممون ازياء الرقص ، ولا أكون مبالغا لو خلصت الى أن رجلا مثل ديجا لم يتأثر بجوهر الرقص مثل بيكاسو !

مثلى ، نوع الحلوى الذى يطلق عليه crème fouette كذلك développé أو assemblé أو dégagé أو cambré أو piqué أو chassé أو relevé sur la pointe من المصطلحات الجارية على لسان محترفى الرقص ومحبيه .. كلها فى الأصل افعال فرنسية دارجة الاستعمال ، اى غير ذات دلالة فنية خاصة . لكن تصويرها الصادق اللماح السريع الدقيق لحركات معينة من الرقص الأكاديمى عمل على نشرها دوليا كارشادات واضحة المداول الفنى . وقد حوفظ على لغتها الأصلية خشية الخيانة على حد التعبير الايطالى « بأن فى الترجمة خيانة ! » وهكذا عرفت عبر الأجيال والدول هذه المصطلحات التى سنتناول بعضها بالشرح فى هذا المقال ، ولعل فى انتشارها بلغتها الأصيلة ما راح يؤكد طابع العالمية للرقص الاكاديمى نفسه .

وعن تعدد العصور وتنوع البيئات ... فبعض الأشكال يرجع الى نقوش حائطية فرعونية ،أوزخرف اغريقى ، أوتصميمات لمشاهير مصورى عصر النهضة فى ايطاليا . واذا كان بعضها وليد القصوروالبلاطات فالبعض الآخر لايستبعد أن تجد أصله فى الرقص الشعبى .. الأسبانى أو الفرنسى أو الهندى ، بل فى (الملهاة المرتجلة) الايطالية الجنسية . واقول لايستبعد ، اذ ان هناك من يرجعون كل اشتراك شكلى الى وحدة ممكنات جسم الانسان ـ وان كان الرقص الأكاديمى ـ على عكس الرقص الشعبى عادة ومثلا ـ يقوم فى حقيقة الأمر على اسس تناقض فى وضوح الى حد ما طبيعة الجسم ، ومن أهمها بلا جدال :

١ ـ الوضع المنفرج en-dehors (turn out)

حيث يتحتم أن يكون قدما الراقص وساقاه وفخذاه حتى أعلاهما مفتوحة نحو الخارج فى اقصى زاوية وهذا الوضع لايقبل استثناء ، اى سواء جاء اداء الحركات فى الهواء haute-danse أو على الأرض basse-danse (١) ، ومهما اختلفت الأشكال فى كل من الحالتين .

٢ ـ البالون le ballon وهو أن الراقص القافز يعود الى الأرض بدون أن يرتطم بها ، اى بسرعة اقل من تلك التى ارتفع بها ، وذلك فى كل قفزة يقوم بها . ان جسمه أصبح شبيها بالياى فى مرونته spring, ressort . ويقول اهل الصنعة عن انثناءاته انها مرنة plié élastique تمييزا منهم عما هو خاص بأغلب الرقصات الشعبية plied r وهذه الخاصية انما تمهد للتحليق (وهو غير الارتفاع élévation) ، تمهد للسباحة فى الهواء كما اتقنتها البالرينات ، منذ العصر الرومانتى حيث اكتشف الرقص على الأطراف ، أو على الأقل حيث بدىء فى ممارسته بانتظام(٢) فتضاعفت حركات الرقص الأكاديمى كما وحسنا . انه قد تمر على وعليك بعض الأخطاء فى الأداء ، لكنك مثلى لاتتسامح البتة فى أمر راقص يقع ، أو يضطر الى بعض قفيزات مذعورة عصبية يتفادى بها الوقوع ، فعلى الوضع المنفرج يعتمد التوازن فى الرقص الأكاديمى .. ان توزيع الثقل ـ على حد التعبير الهندسى ـ ثقل الجسم ، تركيزه على ساق ثم نقله الى الأخرى ، أو الغاءه كلية فى تحد جرىء للجاذبية الأرضية ، ان اداء الكثير من الحركات الصعبة اداء يأخذنا بمظهره الرشيق وتوازنه الوثيق بل بما يتسم به من دلائل ، يتطلب أول مايتطلب التدريب المواظب الطويل على الوضع المنفرج والبالون. وأقول: دلال، وأنا لا أدرى فى الواقع ان كانت الكلمة تحمل كل نكهتها الروحية ببعض اللغات الأجنبية Grace حيث يعنى الهبة ، النعمة الالهية . ان أهل الرقص يعتزون بعدد ساعات تدريبهم ، مثلهم فى ذلك مثل مانعرف فى محيط الطيران حيث يعمل الف حساب لسلامة الأرواح . شكل (١) .

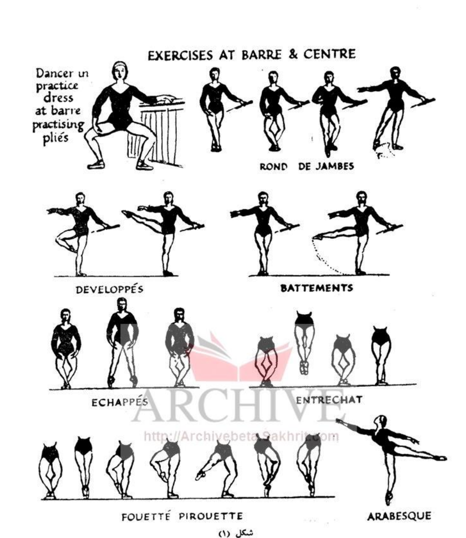
ومن هذه التوضيحات السريعة العامةنستخلص من الملاحظات والتحذيرات ما يعيننا على أن نسلك آمنين سبيلنا فى التعرف على ملامح الرقص وتذوق آياته .

٣ ـ لا جمود : ان الرقص الذى نحن فى صدده ـ وان كان يوصف بالأكاديمى ليس فنا جامدا ـ لوجاز التعبير . انه حى متطور ، قابل للتطور ، متجدد ، يستقى مفرداته وتراكيبه من هنا وهناك ، كما أنه

---

(١) لفظان اقدم من اكاديمية ١٦٦١

(٢) يستدل أحيانا برسم فرعونى لرجل معلق فى الهواء مبسوط المشطين للقول بأن المصريين عرفوا الرقص على الأطراف . ويرى بعضهم أن ايستومينا التى تغنى بها بوشكين رقصت على الأطراف قبل ماريا تالبونى ملكة الرومانتية فى باريس ! وهذا الرقص باستثناء حالة أو حالتين مقصور اليوم على النساء ، فأقصى ما يسمح به للرجال هو الرقص على المشط المثنى ، وهو مايسمى القدم فى محيط الرقص .



شكل (١)

يحسنها على مر الأجيال . وهذا واضح تماما من دراسة الأعمال ، من مقارنة اداء مشاهير كل عصر بأداء السابقين واللاحقين ، ويسميه بعضهم :كلاسيك لكنى آثرت العمل بنصيحة ليفار ولم أقل مع القائلين .. خوفا من أن يتسرب أى قلق الى فهم القراء . ان (جيزيل) أشهرباليه رومانتى : فماهو الأوضح ؟ ان أقول أن الرقص فى جيزيل (كلاسى) أم (أكاديمى) وذلك للدلالة على نفس الأوضاف • زد على ذلك أن مفهوم الباليه (١) ــ فى عهد أول تشريع لهذا الرقص فى أكاديمية ١٦٦١ ــ كان يختلف اختلافا كليا ، اختلافا عنصريا وجوهريا ــ مع مفهوم الباليه

بعد قرن أو اليوم .. مما ليس هنا مجال ذكره .. وأما عن وصفه بالكلاسى فقد يرجع هذا للشبه الكبير بينه وبين بعض الرقص لدى الاغريق مما درس موريس ايمانويل وتلميذته بريدوم وغيرهما. أو الى أنه يدرس فى فصول المعاهد التعليمية كأسس ثقافية موضوعية نهائية أو شبه نهائية .. مثلما تدرس بعض ألوان العمارة القديمة(الكلاسيك) لطلبة فن العمارة .. وبمعنى ان الراقص الكلاسيك يمكنه أن يرقص كل شيء فى حين أن العكس غير صحيح . وما أكثر مفهومات الكلاسية فى مختلف الفنون . وهكذا نقول .. الرقص الأكاديمى .

٢ ـ لا تزمت فى واقـــع الأمر من حيث مدلول المصطلحات . فلعلك لاحظت من خـلال قراءاتك أن المصطلح (انترشاه) يتبعه دائما رقم (٢ أو ٤ أو ٨ مثلا ، ولكن هل تعلم أن هذا الرقم لا يعنى فى روسيا وفرنسا الشىء نفسه ؟ بل هناك ما هو أخطر ، وهو انك اذا فتحت كتاب الأستاذة الروسية فجانوفا أو كتاب الايطالى النابغة كارلو بلازيس أو كتـــاب الفرنسية المعاصرة مارسيل بورجاه ـ (وكلها فى تكنيك الرقص الأكاديمى ، أى فى أصول الصنعة) بحثا عن مدلول مصطلح مافقد يصدمك أن يتـــوج مجهودك بالاختلاف فى مفهومات المصطلحات عند كل من المعلمين الثلاثة ، وهذا فضلا عن أن كل حركة تتصنف الى اشكال وألوان وقد يذكر أحـــدهم مايتفاضى عنه الآخر . ولابد ـ عاجلا او آجلا ـ أن ترجع الى اى هذه الكتب لكى تستعمل معلوماتك ، وحتى تستوعب تحليل الأعمال .

من البديهى أن تقديرنا اداء المـــؤدين يفترض الفتنا بالمصطلحات . فبالله ماذا يفيد أن يـــكتب واحد عن راقص أو راقصـــة : ((**انه راح ينحت فى الجو شقاءه**)) أو ((**كان السحر ينطلق من قدميها**)) أو ((**انصرف يكتب فى الهواء فرحته**)) أو ((**كـــان الوهج يغنى من كل جسمها وهو يشكل الفراغ**)).. ان الخطر كل الخطر يكمن فى ان مثل هذا الكلام ينطبق على شتى الأعمال المعترف بها اذا ما اداها من هـــم أهل للأداء المعبر الجياش ..

كان النقد فى شتى البلاد لايتعدى مثل هـــذا الابهام ، بل لنستشهد بفنانين عمالقة .. يقـــول بوشكين عن مصمم فرنسى صاحب افضال عـــلى الروس أن أعماله اكثر شاعرية من جميع أعمال أدباء فرنسا فى زمانه ! ويقول ستاندال عن راقص ايطالى ان أعماله أكثر ارهافا من كافة نتاج ايطاليا الأدبى فى عصره ، بل من أعمال شكسبير ! ويقول فولتير وديدروه وملارميه .. كان النـــــاقد يطلق العنان لاحساسه وخياله ويراعه فى الوقت نفسه.. فينتشر كلامه الحلو انتشار الريش فى مهب الريح لـــكنه فى خاتمة المطاف لايشفى غليل من يسعون فى اخـــلاص وتواضع وراء تذوق الأعمال . ان الأعمـــال ليست وقفا على المؤدين ، ولا مبرر لاخراجهـــــا الى حيز الوجود سوى تذوق الأعلين ! لكن هذا الزمن قد ولى .. بل ان اليوم ـ وقد عرف التخصص فى النقـــد الفنى ـ يعاب احيانا على النقاد أسلوبهم الجـــاف بكثرة ما فيه من مصطلحات فنية قد يحتجب خلفها الاحساس الجامد ! وهكذا من النقيض الى النقيض !

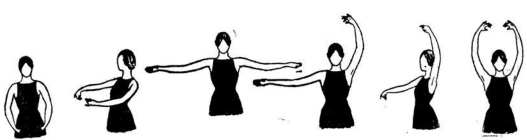
ومن ثم كان على أن أعمل ألف حساب واناأختار ما اقدمه هنا من مصطلحات فنية ، وان ابذل جهد المستطاع وأنا ازود ما أختار من مصطلحات بمفاهيم لاتتعارض فى سفور ونفور مع تعاليم أشهر المدارس الحديثة فى العالم . ان من يريد حقيقة تذوق أعمال الباليه لابد من أن يستطيع تحاليل هذه الأعمال ـ فى الكتب والمجلات المختصة ـ وهى الحافلة بأسماء التراكيب الفنية التى اتى بها الكوريجراف . وهكذا أرجو أن يفهم ماجئت به من مفردات بمثابة مدخـــل لقراءة التحاليل ، ومن ثم لبنة أولى لعهد نقاد عرب لفن الباليه العظيم عسانا نلحق بالركب العـــالمى فى أقرب أوان (١) . جئت بما جئت.. وعلى أن يستكمل أولا فأولا .

٣ ـ لا تهـــاون :

اذا كان لا منـــاص من بعض الاختـــــلاف فى المفهوم الدقيق لبعض المصطلحات بين بلد وآخر، أو بين معلم وآخر فى نفس البلد والعصر ـ ذلك الذى قد يفاجىء الباحث المتعجل أو غير المنذر .. الا انه لاخلاف بين مختلف أولئك الأساتذة حـــول ضرورة دراسة أصول الصنعة على يد معلم عارف أمـــين ، دراسة تقتضى السنوات الطوال ، والمثابرة الشـــاقة القاســـــية . ولست أرى بديلا لهاتين الصفتـــين المتطرفتين وأنا أقدم لأصول الرقص الأكاديمى ... ولعله بلغك أن الكثير من الـــرقص غير الأكاديمى نفسه لاتخلو دراسته من الصعاب الكبار : فالرقص الهندى مثلا يتطلب اتقان بعض أنواعه خمس وست سنوات دراســـة من الموهوبين أصلا ، ورقصـــة Zapatéado ـ ويقال أنها من أصل عربى ـ يقتضى اتقانها عشر سنوات فى تدريب متصل . فما بالك فى الباليه وهو الذى أكثر من أى فن آخر لا يحتمـــل أنصاف الحلول أو أى أداء تقريبى وغيره !

ان صفاء الأداء فى أوركسترا مكون من مائة عازف ، ليس على مثله فى فرق الرباعيات او الخماسيـــات التى تؤدى موسيقى الحجرة .. لكن البجعـــــات الكثيرات (٣٢ واحـــدة) طوال الفصل الثـــانى من آية بتيبا وايفانوف وتشايكوفسكى يحـــاسبن

(١) بعد كتابة هذا المقال قرأت فى الاهرام عن مشروع ترجمة لمصطلحات الرقص بمعرفة المجمع اللغوى ، وبالرغم من أن المانيا أو ايطاليا أو روسيا لم توفق قبلنا ، فلا يسعنى الا أن ارجو له التوفيق . الا أن الخبر ورد مذيلا بتعريف للباليه جاء مبتورا ، وبتفسيرات عاجلة عن مدارس الباليه هى ـ قطعا ـ خاطئة .. فكان لابد من التنويه وان كان هذا المقال ـ أصلا ـ لاينصب على الباليه كفن درامى .

شكل (٢)
اوضـــاع الذراعين

بنفس الصرامة التى يحاسب بها اتقان البجعـــات الصغيرات (٤ أو ٦) فى منتصف هذا الفصل لمدة مات لمدة دقائق معدودات !

ولقد تقدمت وارتقت نفس أساليب التعليم . فمنذ قرن واحد أو أقل من قرن كانت تستعمل فى التدريب على الوضع المنفرج أجهزة آلية ، أشـــبه بآلات التعذيب ، فى حين أن اليوم لا يطلب فى أصحاب الاستعدادات سوى الارادة المخلصة (شكل ٢) ·

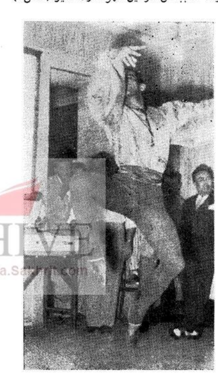
٤ ــ لا خلط :

وما دمنا نتحـــرى الحقائق والأصـــول يبقى أن نفرق بين الصـــنعة والفن ، وان كان لا فـــن على الاطلاق بدون صنعة . ماهو دور المعلم وما هو دور الفنان ؟ ان الصنعة ديكتاتورة بالنسبة للمعلم ، صنم يعبد فى غير نقاش ، لكنها وسيلة بالنســبة للفنان ، خادمة طوع بنانه ، وفى هـــذا خير تبرير لدراسته الطويلة الصابرة المثابرة اذ كيف يمـــكن اتقان أو مناقشة أو تحسين ما لايلم به أقصى المام) ؟ أو التجديد ، أى المد بالدم الجديد ، أى ابقاء الفن حيا وهو الرسالة الخاصة المباشرة للفنان ·· ولكن لا يمر جيل ، أو ما هو أقل من جيل الا ونرى فريقـــا من المعلمين والمشرعين والفقهاء والنقاد يأخذ بما كان قد اعتبره لحظة شططا يحتج عليه أو شطحا لاهيا مؤقتا ، يأخذ به الى حد اضافته الى جعبته· انه مستودع أمين ، غيور على الأصول ، يتزمت لامحالة فلا يتسامح فى كبيرة أو صغيرة ، فاذا بتزمته هذا يحد من خياله ويحول دون انطلاقه ، أو يقتل فيه الوحى ، كما يعبر البعض ·· لكنه يبقى على التراث نقـــاء ·· لأن الشطط الفعلى ، الشوائب الفعلية لا تصمد أمـــام الهجوم ، أمام الزمن · هناك المعلم وهناك المبدع ·· ولكن من حسن طالع فن الباليه أن يعد بين صفوف معلميه الكثيرين والكثيرات ممن سبق لهم أن أبدعوا وتألقوا على خشبة المسرح . انهم يعتبرون افادة الشباب بتجاربهم الفنية رسالتهم الجديدة . وقد ذكرنا فى مقالنا السابق بعدد فبراير حكاية أشجار الأنساب التى يعتز بها أهل الرقص الأكاديمى ··· حيث هذا درس على ذاك وذاك على غيره ودواليك حتى أكاديمية ١٦٦١ . انهم مع تقدمهم فى السن افتقدوا اللياقة الجسمية الواجبة للأداء .. لكنهم خير من يقدر على نفخ الأجيال الصاعدة بسر الصنعـــة مشمولا بمثل فنى أعلى .. حى ــ ولا تحسبن ان كلمة سر هنا مجرد لفظ ــ فدنيا الباليه لم توفق فى الواقع الى طريقة تدوين الحركات .. الى طريقة عالمية مثل الرقص وبمصطلحاته ·

لا بد من التمكن من اللغة · ولـكن جلى انك قد تكون أستاذا فى النحو والصرف وعارفا بكل دقائق علم العروض ولا تكون شاعرا فى الوقت نفسه· فاللغة بداية لانهاية بالنسبة للأديب . والمثل يقال فى شتى الفنون ، فالذى يميز بين المعلم والمبدع هوالشاعرية .. ان الراقص الفنان ــ المتمكن من اللغة الموروثة الى حد القدرة على مناقشـــتها وتحسينها ــ يتميز بطاقة الايحاء ، ومن هنا يكون ــ مثلا ــ التعبيراللازم لكلّ فن Pouvoir évocateur, Puissance d'expression

ولكن حسبنا أن طاقة التعبير ليست تلك الابتسامة البلهاء التى يطبعهـــا نهائيا بعض المؤدين عـــلى وجوههم ·· ولا ذاك التوتر الكئيب كأننا ازاء ذروة درامية لا نهاية لها ولا أول ! ان التمكن من الصـــنعة نراه سهولة وانسيابا ·· ولكن لكى يكون التعبير والتأثير لا أقل من أن يفكر الراسم فيما يرسم فتنطق الأشكال بالانفعالات والانطباعات . ان التمـــكن من الصنعة معناه اتاحة التركيز للذهن وتفجر المواهب والطاقات ، فلا مفر من الشعلة المقدسة بجـــانب التدريب وارادة الخلق · وقد قلنا فى غير هذا المكان انه يتعذر على الكثيرات من الحاذقات أداء ذلك الدور

المزدوج العظيم الذى لايشبع منه عشاق الباليه ؛ وهو (اوديت ـ اوديل) فى بحيرة البجع . ان المؤدى الملم تماما بالقوالب يستطيع ـ دون غيره ـ التفكير فيما هو أبعد من مجرد أشكال · تقول مارسيل بورجاه عن الرقص الأكاديمى انهأكثر الفنون انسانية لأنه يتحد فيه ـ بلا مفر ـ الذهن مع الجسم لخدمة الجمال . وهكذا يتمسك المصممون ، ومن بعدهم الذواقة ـ ببعض المؤدين المهرة دون الغير (شكل٣) ·



شكل (٣)
الراقص الممتاز سعيد (من تلامذة الاستاذ سعيدة) فى قفزة هندية

هذا الا أن أبناء هذا العصر يبدون متفقين على أن الحذق ليس ننا ، فكيف بنا نلمح بأن الراقص قد يرقى بأدائه الى حد الفن ، أى أن الفن قد يسأل عنه المؤدى كما يسأل عنه المؤلف (١) ما هو المصمم وما هو المؤدى ؟ وما هو الانشاء فى الباليه ومن المسئول عنه ؟

كثيرا مايعاب على الرقص الأكاديمى فقره فىعدد المفردات بل التراكيب .. فضلا عن كون هذه وتلك تجريدية محضة .. حتى أن الكثيرين ليتساءلون كيف يمكن التعبير عن متناقضات بمفردات بعينها ؟ كيف يمكن لشكل الأرابسك التجريدى البحت أن يعكس تارة شيئا وتارة عكس هذا الشىء ؟ دعنا هنا من ان امثال هؤلاء لايحاولون فى أغلب الظن أن يتركوا لاحساسهم اى مجال انطباع أو تأثر .. وكأنهم يطالبون الراقص بأن يثبت شيئا · دعنا من احتمال قصور ملاحظتهم للفوارق الدقيقة التى لايصعب فى العادة الانتباه اليها . ودعنا أيضا من أن بعض الأشكال أصبحت تقليدية ترتبط ببعض المعانى فقد تخون الذاكرة البصرية وقد يجهلون التقاليد ودعنا من أن الرقص الأكاديمى تصاحبه أحيانا ايماءات تصريحية توضيحية ، وماهو غير الايماء دائما أبدا كالزى الوظيفى المعبر مثلا . دعنا من كل هذا ـ غير مناقش ـ ولنركز على ظاهرتين :

أما الأولى فهى طريقة ترتيب المفردات والتراكيب كما ينهجها المصمم ، ولا ارى تشبيها موضحا لها أروع من « عملية » المونتاج فى السينما حيث أن أقل تغيير فى ترتيب لقطتين أو ثلاث . أو فى اطالة أو تقصير أى هذه اللقطات يقلب المعنى رأسا على عقب ، وأشهر من أن تذكر تلك التجارب المثيرة المقنعة التى قام بها السينمائيون فى العالم تدليلا على امكانيات المونتاج الخلاقة .ومع ذلكيبقى المونتاج بين يدى المخرج غير الفنان مجرد تسجيل لتغيير المناظر ·· لا وسيلة تعبيرية رائعة خلاقة · وعمل الكوريجراف هو التسلسل enchainements émotionnels محملا بالمشاعر ، التصميم الكوريجرافى هو اختيار موضع كل تركيب تقليدى معروف (أو يبتكره المصمم) فى مراعاة لطول وقصر كل تركيب أو مجموعة تراكيب حيث أن البعد الزمانى هنا يتراوح بينه فى اللوحات الحية وفى أعمال الحياة العادية اليومية · وليس من شك فى أن الرقص فن تشكيلى زمانى . ولكن بالاضافة الى درجة التركيز هذه ـ كما يسميها بعض الفنانين .. هناك طريقة التركيز . وهكذا لاتعدو الأشكال الملحة المتهمة ـ وهى المادة الأولى ـ قيودا ازاء الابداع .

واذن فالتعبير عن الرؤية الداخلية يكمن فى العلاقات المترتبة على اختيار التركيب وموضعه وطوله ، أى فى طريقة السرد والرصد ، أى فى نسب شكلية وانسجامات زمانية .. وقد سمعنا جميعا عن تجارب (الجشطالت) وهى التى تبين ان أقل



شكل (٤)
قفز ودوران تحليل سرج ليفار

الحيوانات تطورا تسلك ، أى تتأثر .. بنـــاء على ادراكها العلاقات بين المحسوســات . ان الترتيب المعين هو الذى يجعل الاحساسات غير منعزلة .. ان الترتيب المبتكر البـــكر ــ أى البعيد عن الطرق المطروقة ــ هو الأسلوب المميز للفنان • وقديما قالوا أن الأسلوب وسيلة بلوغ الناس ، وسر البقاء •• وانه الانسان (شكل ٤) •

وأما **الظاهرة الثانية** فهى الأداء (١) الذى يعتبره بعضهم ــ خطأ ــ مجرد ترجمة آلية لرغبات المصمم فيخلطون هكذا بين الراقص وأزميل النحات أو فرشاة المصور ، وينزلونه منزلة آلة •• ولتكن الكترونية أى متقدمة ممتازة . ان كل كلمة يختلف معناهـا بتغير مكانها فى الجملة ، وبطريقة نطقها ، فواضـع النص المسرحى وهو يكتب كلمة « نعم » فى جملة ما انما يعتمد اعتمادا خطيرا على احســـاس معين فى الممثل .. كفيل بابلاغ مايضمره هو من معان ويحسه من انفعالات • فلماذا نرضى للغة الكلام والناطقين بها ما نأباه على أشكال الرقص والقائمين به ؟ لماذا نأباه على الرقص وهو فن الظلال ، فن اللحظة الحيــة . أن المؤدى انسان صاحب تجارب ، والفن تجارب •

---

(١) المؤلف سلامة حجازى يلحن للمغنى سلامة حجازى ،والمؤلف سيد درويش للمؤدى سيد درويش ، ومحمد عبد الوهاب لمحمد عبد الوهاب ، وقد تشتهر أغان ولا يعرف ملحنها ، من هو المؤلف الحقيقى للمواويل ؟ وهكذا قيل عن موسيقانا أنها زخرفية،سحرية أكثر منها درامية ، تعبيرية ، ذهنية •• وانها مســـــألة اداء ! هذه المشكاة من تصميم وتنفيذ نفس الفنان أو غير معروف مصممها ومنفذها .. ان كلمة فولكلور لا تحل شيئا .. وايضا لايهمنى ان أفرق بين فنون جميلة وتطبيقية وماجور وميتور .. فما يجمـــع بين الفنون اكثر مما يفرق بينها . انما الذى يهمنى ان نفرق بين التصميم والتنفيذ ، وان نعرف متى يصل التنفيذ الى « مرتبة » الفن ، وانه بدون التنفيذ ــ فى بعض الفنون ــ لاقيمة فعليـــة للتصميم .. فما هو السيناريو أو الديكور فى فيلم لم يصور ؟ فى اعتقادى أن عدم التفرقة أثر على كيان فنوننا . انها طبيعة ثانية يجدر أن يتولاها بالاهتمام عهد التثقيف الجديد الثورى الذى نحيـــاه !

ان المصمم خير من يعرف ان هذا لاذاك يؤتمن على شحناته الانفعاليه ، على رؤيته الداخلية . انه خير من يدرك أن الأشكال التى رتبها وفق حاسته الجمالية لا يتساوى اثنان فى ابرازها. . فليس جسم هذا مثل جسم ذاك . وليس مزاج ذاك يشبه مزاج هذا . انه خير من يعرف أن الرقص فن ذاتي لامحالة فاذا كان ينشد مثالية الجسم الحقة .. فمثل هذا التسامى لايستطاع سوى بمشاركة الروح مشاركة كلية ، روح صاحب جسم مؤدى الرقص . انه من المغالطة أن نأبى صفات الفن والجمال على حركات المؤدى بحجة أنها عفوية ولا ارادة خلفها ، بل فى هذا تشويه للحقائق الواقعة .

ان الراقص الذى يتصدى بعد المصمم وينبرى لحمل المسئولية لا يجوز أن يقارن بالممثل السينمائى .. ففى السينما يكون الممثل مجرد وحدة طيعة بين يدى المخرج .. وما الفيلم سوى جزئيات ميكانيكية جمادية يتحكم فيها المخرج شكلا وايقاعا ، ولا ارادة للممثل فيها . لذلك فان نصيب المخرج السينمائى فى الخلق الفنى هو نصيب الأسد . واما فى الرقص فهيهات .. حيث الكوريجراف نحات بلا يدين ،مغن بلا حبال صوتية ، عازف لايملك آلة الكوريجراف ، فنان يملك حلما .. فيقول للراقص : تعال احلم معى حلمى .. هذه هى معجزة فن الرقص الأكاديمي فى الباليه .. ومشكلته الكبرى .. المشاركة الانسانية التعبيرية الجمالية على اعلى قمة بين المصمم والمؤدى الفنان .. وما أسميناه طريقة التركيز أمانة لايقيمها الا المؤدى الفنان . هل تذكر تعبير البالرينة عن حب جيزيل ويأسها وتأنق ظلها عبر القبر ؟ كان تعبيرها بالحركات والأشكال الأكاديمية ـ مما رتب وابتكر المصمم ـ أوضح وأبلغ من اى تصريح منطوق . ولعلك لم تنس تموجات أذرع الراقصات فى (بحيرة البجع) ... ماأروعها رمزية .. افصح من اى وصف واقعى للبجع . فهل هذه التموجات الملهمة كان فى مقدور الكوريجراف أن يرسمها رسما ؟ ان المؤدى يحمل ايضا مسئولية مشاركتنا فى الحلم الموحى اليه .. فكما لا كوريجرافية بدون مؤدين كذلك لا فن على الاطلاق بدون تجاوب الرواد. ان اللغة شرط أساسى، ضمان شكلى .. بينما لأداء الفنان تمازج يجمع بين المصمم والرواد .

ويعلمنا تاريخ الباليه الى اى حد تتحكم امكانيات المؤدى فى تصميمات الكوريجراف ، الى أى حد توجهها بل تصححها .. وان امتيازات المؤدين ومزاجهم الانسانى الخاص كانت مصادر وحى والهام لا لمصممى الرقص وحدهم ولكن لزملائهم أيضا من موسيقيين ومصممى أزياء . ومنذ قرنين ونصف قرن كان الموسيقيون يكتبون الـ passepied للآنسة بريفو لاتقانها الفذ الحى لهذه الرقصة . ان تاريخ الباليه تتلاحق فيه فترات روتينية وعصور تألق .. ولا مرجع لهذه الأخيرة سوى فن المؤدين ، ولعل زواج ارتير دى سان ليون وتشريتو أوبيرو وجريدزى (والأمثلة تعد بالعشرات) ، لعل هذه الزيجات مرجعها الأول الاحساس العميق بالتكامل الفنى . ان الكوريجراف لايسجل احساسه فى الصلصال ، والراقص ليس بصخرة يمحو عنها المصمم صفة الواقع ، أو اذا شئت ليس هنا صراع بين الحياة والجماد على حد قول هنرى مور ! انما الراقص الفنان انسان يعيش الأدوار المرسومة له ، فتتأكد صنعته وتتدفق شاعريته على مر الأيام . يحس متى يكون عليه أن يحدد ذاتيته .. ومتى يتبارى بها .. فيصل يوما الى المطلق ! ان أكبر درجات البالرينات يطلق عليها assoluta هنا تتداعى من الأجسام تآلفات وانسجامات تجمع قلوب الحاضرين .

ان الممثلة التى تقدم دورا جديدا يقال ـ احيانا ـ انها خلقته ، وبالعامية انها لابسة دورها أو كأنه مفصل عليها . ومع ذلك فكل شىء مكتوب فى النص ومالم يذكره النص تكفل به المخرج .. ولاتحضرنى كلمات بيراندللو فى احدى مسرحياته .. حول أهمية الطابع الذى يطبع به الممثل دوره المكتوب .. فما بالك فى الرقص حيث لاكيان حقيقى لما يكتبه الكوريجراف . لكننا كثيرا ماننسى أن الرقص ليس مجال اقناع واثبات . ليس لنا الا أن نطرب أو لا نطرب ، أن نشارك وجدانيا أو لانشارك . ان الرقص مسألة قلب على حد تعبير اجنبى .. لا ابحاث تشكيلية مجانية ، كما يهاجم احيانا ، انما الروح الجياشة لا تسكن غير المتمكن من اللغة ، أى من الشكل ..

واما عن صفة التجريد فلاشك ان الرقص الأكايمي قد تنصل منذ زمن بعيد من بعض أصوله العتيقة المحتملة ، أى انه لم يعد يحاكى الطبيعة وأعمال الانسان فى الطبيعة . ولكن ليس معنى التجريد الشكلى تجريدا من المعنى ، التجريد من التعبير ..

بل ان التجريد من كل مضمون أدبى قصصى(١) ليس جبريا تجريدا من الجمال . ان الجمال تجريد وهو غاية الفن ، بل ماهيته . فاذا كانت الأشكال التى يؤديها الراقص الاكاديمى تجريدية ـ والهندسة تجريد ، أو عدد هذه الأشكال وترتيبها الخاص تجريد! ـ والأرقام وعلومها تجريد ـ .. فان كل المعنويات من عواطف وانطباعات وانعكاسات انسانية تجريدات بلا نزاع .. فالوفاء والأنفة والاقدام والجلال والاخلاص والبهجة .. مما يعبر عنه الرقص الأكاديمى تجريد .. فبالله لماذا لا يقبل بعضنا أن يعبر عن التجريد .. بالتجريد ؟

اذن .. التعبير(٢) ـ أو درامية الرقص كما يقول السوفييت على وجه الخصوص ـ هو الذى يفرق بين الصنعة والفن ، بين الحذق والفن .. فلا يبقى فى هذه العجالة سوى أن انبه الى أن بعض مايقدم الينا على خشبة المسرح كثيرا ما يكون أقرب الى التمرينات منه الى العمل الفنى .. الشاعرى ، المشحون بالتعبير . ان عازف البيانو او مغنية الأوبرا لايتقدمان الى الجماهير ، بما يقومان به يوميا منذ أول عهدهما بالدراسة حتى هجرهما الاحتراف من تمرينات ! وعلى نفس المنوال نجد معلم الرقص يكون ابتداء من المفردات والمركبات المشهورة جملا أو تركيبات جديدة .. تنويعا منه فى حصة الدرس .. انه يكون المئات والآلاف من هذه وتلك خلال حياته التعليمية .. لكن كل هذا لايكون فنا فى حد ذاته .. وبغض النظر عن وجود أو عدم وجود زى خاص أو موسيقى معينة .. فكل هذا انما تعوزه الشاعرية .. وبلا شاعرية لافن .. كل هذا يفتقد الرمزية ، وهى المجال المثالى للرقص الأكاديمى .هل الاديب الرمزى يوصف بالغموض لأن مايحس به فى نفسه لايشعر به القارىء لزاما فى جميع الأحوال ؟ الواقع أن اللفظ الصريح السافر قد يعجز عن الوصف الوفى لكافة موحشاتنا الوجدانية .. انما الرقص قوامه خفايا الوجدان .. وهكذا لاعوض عن فن بفن آخر ، وبكل اختصاصه !

والآن بعد كل ماحاولت أن أحتاط به من توضيحات وتحذيرات .. أرانى منساقا الى خاتمة تاريخية يجدر ان نتأملها سويا اليوم قبل اى وقت .. يقول ليفار ان بطرسبرج قامت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بدور باريس فيما سبق .. تم بها انجح زواج بين مايسميه العنصر الايطالى والعنصر الفرنسى . وأما العنصر النسوى فى هذه الزيجة فيمثله الأسلوب الفرنسى بمحاسنه وعيوبه حيث قد يتدهور الدلال والرشاقة .. الى تصنع وتدلل ، والعنصر الآخر يمثله الأسلوب الايطالى ، وهو القائم على القوة والبهلوانية،ولا اضيف الجمباز او الألعاب الرياضية (١) . ويوضح ليفار كيف جاء زواجا على أنجح حال ، اذ ما كاد ينتهى القرن التاسع عشر الا وقد شعر العالم أجمع ان النهضة آتية لامحالة من روسيا .. منوها بهذا عن فوكين بعد بتيبا ، عن بنوا وباكست ونوفيل وكارسافينا من

(١) قضية لاينتهى النظر فيها . أخذ بعض المصورين يستغنون عن هذا المضمون الأدبى الذى طالما كان يعول عليه فنهم منذ قيامه فى عصر النهضة بايطاليا . ومن ثم أصبحت الاعمال مثارا لتهكم الكثيرين فى العالم ! لكن الفنى لا يعيش بدون تجارب كماانهليس من السهل أن نعتبر التجارب انحرافات ! ولقد وجدت تجارب التجريديين متنفسا جماهيريا ناجحا فى مقدمة بعض الأفلام السينمائية مثلا . ومع هذا فالمصور الذى يرسم عينين وبتصرف لا محالة فى شكليهما وألوانهما انما يستهدف .. النظرة ، وهى اشعاع روحى ، تجريد . ان الفن سواء استوحى أو لم يستوح الخليقة الواضحة السافرة انما يستهدف ما هو وراء الطبيعة .. ومن ثم فانه يضيف الى الخليقة كما يقولون . الفنان الخلاق لايكرر أعمال الخالق سبحانه !

(٢) كل موضوع يتطلب أسلوبا خاصا ، هكذا يرى بعض المصممين وهذا الاسلوب هو الذى يتحكم فى اختيار المفردات ، واذا كانت لا تكفى المركبات الاكاديمية اضيف اليها غيرها . كذلك يرى بعض المصممين ـ لا جميعهم ـ انه لا كوريجرافية بدون موسيقى موضوعة يستلهمونها .. لكن هذا موضوع آخر .. كبير .. شائك ـ موضوع علاقة الموسيقى بالرقص فى الباليه ـ ولا يمكن خوضه هنا .

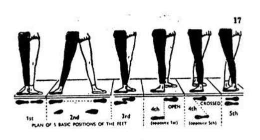
(١) الأعلى والأسرع والأقوى .. هذه غايات الجمباز أو أى لعبة من ألعاب الرياضة البدنية .. لا فن الرقص .. وفضلا عن أن كل نشاط فى محيط تربية البدن تخصص قائم بنفسه .. الا أن كلا من هذه يتمشى جبريا مع طبيعة الجسم .. أى لايناقضها كما فى الرقص الأكاديمى .. ومن هنا يبعد عن جوهر الفن ، فمن القول المعاد أن الفن يبدأ حيث تنتهى الطبيعة .. والمعمارى المحدث الذى يقول أن أعماله جزء من الطبيعة انما يعنى انها غير جامدة ،تتكامل مع الطبيعة ولا تتنافر معها . اذن فان أفق الجمباز محدود بحدود الطبيعة ، فى حين ان الفن يرنو الى ما وراء الطبيعة . هذا واعتقد أن مسائل مثل تطويع زى الرقص أو المضمون الدرامى فى موسيقى الباليه أو النمو الدرامى فى الليبرتو .. مما لاتستسيغه طبيعة الجمباز أو يمكن أن يتضمنه أفقه المادى . ولقد عبر المثال المصرى ايما تعبير عن الحركة ـ وهى الحياة ـ بدون أن يبرز العضلات اى بدون أن يتغنى بها كما فى دنيا الرياضة . ان التدريب سر نجاح الرياضى كما هو سر نجاح الراقص .. وهذا وذاك يتحكم فى عضلاته،لكن الفرق هو فى الغاية . يقول ما سين ان للرقص قواعد وتطلعات لايمكن أن تطرأ على خاطر الألعاب الرياضية . قدم فيليبو تاليونى ابنته ماريا الى استاذ الرقص الشهير كولون فاذا بهذا العظيم لايخفى دهشته : « وماذا أستطيع أن أفعل بهذه القصيرة الحدباء ؟ » ولم ييأس فيليبو وأخذ يدرب بنفسه ابنته ... وأصبحت ماريا ملكة الباليه الرومانتى . ولكن انظر الى الايقاع مثلا . انه أول بدائى فى الجمباز . واما فى الباليه فيكفى ان نعرف أن ايقاع الرقص فيه لايقابل حتما نفس ايقاع الموسيقى المصاحبة يكفى أن تستمع الى اى تسجيل موسيقى . اما اذا كان بعض أهل الرقص يعيشون فى أبراج عاجية فلا يصرفون اهتماما الا للتدريب المتصل .. مما يفقدهم كل شخصية وذاتية وقدرة على الانفعال ، كذلك اذا كان البعض الاخر يكون طبقة غير قريبة الى قلوب البسطاء فالرقص برىء من أية انحرافات تعيسة مما ذكرنا أو لم نذكر .

قافلة دياجيليف ، وكان اصغرها سنا لاشانا . هكذا ظهر أسلوب نقى مازال يبهر العالم .. يجمع بين دلال الراقصة وفتوة الراقص .. ويمكنك ان تستطلع أعماله فى شتى الكتب وفى ريبرتوار شتى الفرق .. فكيف يا ترى سنحقق أسلوبا خاصا بنا ٠٠ ونحن غداة تخرج أول دفعة لأبناء هذا الأستاذ الفحل الذى استقدمته حكومة الثورة من موسكو منذ سنوات ؟ ستكون لدينا قريبا فرقة راسخة الأسس الثقافية ٠٠ ولكن يعوزها الريبرتوار القومى !٠٠ ان عالم القرن العشرين يتذوق باليهات فرنسية وانجليزية وسوفيتية وامريكية ، يرقص أعضاؤها الرقص الأكاديمى ، باليهات عامرة بلمسات انسانية هى فى الواقع ثمرة الشعور العميق بالمزاج الفرنسى والوجدان الانجليزى ومقومات الوجود فى روسيا ومقدراته فى امريكا . والرقص الأكاديمى- وان كان لايعرف نظام الهواية بجانب نظام الاحتراف الا انه لايحتمل تبلد الاحساس وتجمد الضمير الانسانى مما قد يترتب على الاحتراف فى بعض الفنون الأخرى .. كما انه لايقدر مثل الأدب على الزيف والمغالطة(١) ان الرقص الأكاديمى مهما بدت أشكاله عالمية يكشف عن الجذور ولا عجب فالرقص أكثر الفنون اصالة فى الانسان وفى مجتمعات الانسان .. والرقص الأكاديمى مهما قلنا فى أهمية تصميم مكوناته فن ذاتى ، فان لم نتجاوب مع الذين يؤدونه لم يمكنا اعتباره فنا ٠ لكن الفن ، كل فن ، اصطلاح .. فما هى أشهر مصطلحات الرقص الأكاديمى مادام تذوق الفن منوطا بمعرفة الكثير عن مصطلحاته .

٢ ــ أوضاع القدمين

يعرف الفنانون أهمية الركيزة فى كل عمل تشكيلى ، سواء أكان هذا العمل معماريا أم فى فن النحت ، بل فى فن التصوير احيانا . ويستشف الرواد انفسهم ــ الكثير من خصائص التمثال من مجرد أوصاف ركيزته ، وبقصير العبارة يلمسون العلاقات الوثيقة بين الركيزة ومايعلوها .. امرهم فى ذلك أمر محبى فن الرقص الأكاديمى ..ولاعجب فالحديث عن جمال الخطوط وانسجام النسب فى التكوينات لاينتهى فى الباليه . واهمية الركيزة فى الرقص الأكاديمى تجعل منها احد الأسس فى تعلم هذا الرقص .

(١) ألا يبالغ سارتر وهو يقول :
ان مايسمى خداعا فى الفنون التشكيلية مثلا وسيلة يتذرع بها الفنان للتعبير ، هو وسيلة يمكن أن يدركها الرائى أى لايمكن أن يختلط عليه الأمر بحيث يعتبرها غاية !



شكل (٥)
أوضاع القدمين

ويذكر لنا التاريخ أن أول من حمل لقب معلم باليه هو بوشان الذى درب لويس الرابع عشر وقواده ومشاهير بلاطه على الرقص . ولقد قامت (أوضاع القدمين les positions) فى ذلك البلاط ، أو بعبارة ادق فى الأكاديمية التى تأسست أثر تفكك النقابة القديمة التى كانت تجمع بين الراقصين وعازفى الكمان « أخوية سان جوليان » ٠٠ فهذه الأكاديمية جمعت وقننت تقنينا أوليا واعتبرت مراجع ونقط التقاء فى التأليف٠٠ وفى اداء الرقصات الموروثة . ومع ذلك لم يتفق الفقهاء بعد على أن يحصروها فى (خمسة أوضاع) كما يعتقد الكثيرون .. فهناك مثلا بالنسبة لليفار وضع سادس ووضع سابع ، وبالنسبة لمارسيل بورجاه خمسة أوضاع أخرى تتوسط الخمسة المشهورة ، وبالنسبة لمعهد تاليونى لا معنى للوضع الثالث فى المجموعة التقليدية، اذ أن الخامس فى رأيه يقوم بديلا كافيا عنه . وتكاد كافة المدارس تجمع على ضرورة ايجاد أوضاع مشتقة٠ وقد ذكرنا فى مقالنا بعدد فبراير الماضى أمر بوريس كنيازيف أستاذ الكوالب وثورته على العقلة barre التى يستعان بها على تعلم أوضاع القدمين فى مبدأ الأمر .

وهذه الأوضاع تستعمل اجباريا كبداية ونهاية لجميع الحركات ، ويمكن تحليلها بسرعة كالآتى :

الوضع الأول : الكعبان متلاصقان . المشطان على خط مستقيم واحد ، وملتصقان بالأرض تماما ٠

الوضع الثانى : المشطان على خط مستقيم واحد أيضا ٠ ولكن تفصل بين الكعبين مسافة قدرها قدم واحدة (أو أكثر قليلا) ٠

الوضع الثالث : المشطان متوازيان وملتصقان ، بحيث توافق نهاية كل من الكعبين منتصف مشط القدم الأخرى .

الوضع الرابع : المشطان متوازيان ولكن تفصل بينهما مسافة قدرها حوالى قدم . وهذا الوضع بأنواعه الثلاثة معروف فى بعض رقصات آسيا .

الوضع الخامس : مثل الثالث .. لكن الالتصاق يكون بطول المشطين ، أى أن طرف كل من الكعبين يمس أطراف القدم الأخرى ، وهذا الوضع الذى تبدو صعوبة أدائه فى وضوح هو اكثر الاوضاع استعمالا فى بدء ونهاية الحركات .

وهذه الأوضاع تفترض فى وضوح الوضع المنفرج الذى بدأنا به الكلام ، وهى تؤدى والجسم منتصب مع الركبتين المشدودتين والكعبين الملتصقين بالأرض او مع ثنى الركبتين والظهر منتصب ، أو مع بعض الانثناء فى الركبتين والظهر منتصب ، أو مع ثنى جزء من المشطين أو على الأطراف ، وفى هذه الحالة لابد من احتذاء الخف المشهور chaussons

على انه يغنينا عن كل اطالة أن ندخل قاعة رقص فنتحقق بأنفسنا كيف يكون التدريب على أوضاع القدمين .. علما بأنها حركات غير مقصورة على الناشئين والناشئات .. فالكواكب لايقل تمرينهم عليها ساعة أو ساعتين أو أكثر كل يوم من أيام حياتهم الفنية . ان قاعة الرقص مغطاة جدرانها بالمرايا الكبيرة ، لكى يتحقق المتدربون والمتدربات اولا فأولا مما هو خطأ ومما هو صواب فى أثناء الأداء . ومثبتة فى المرايا عقلة موازية للارض ، يمسكها المتدرب تارة بيمناه وتارة بيسراه حتى يتساوى نصفا الجسم فى النمو .. أى فى اكتساب الامكانيات .

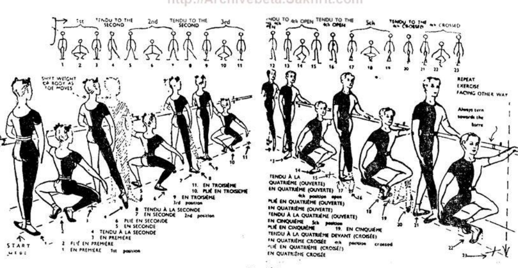
تعال معى الى قاعة تدريب .. بها معلمة وتلميذة تمسك العقلة بيسراها .. المعلمة تتحقق من أن رأس تلميذتها وظهرها منتصبان تماما وفى غير تشنج ، أى أن السلسلة الفقرية عمود مستقيم ليس به أقل اعوجاج من أوله الى آخره او داخل قليلا فى منتصفه نحو جلدة البطن الخارجية . تتأكد ايضا من ان قدمى التلميذة وساقيها وفخذيها مفتوحة تماما ، أى فى الوضع المنفرج . بعد هذا تطلب منها أداء الأوضاع الخمسة .

١ ـ القدمان فى الوضع الأول ، ثم وهى فى نفس الوضع تثنى ركبتيها ، ثم تقف وتمد قدمها اليمنى نحو اليمين .

٢ ـ القدمان فى الوضع الثانى، تثنى الفتاة ركبتيها ثم تقف وتحرك قدمها اليمنى استعدادا للوضع الثالث .

٣ ـ الفتاة فى الوضع الثالث وهى واقفة ،ثم تثنى ركبتيها ، ثم تقف وتنحو بقدمها اليمنى الى الأمام استعدادا للوضع الرابع .

ودواليك حتى الوضع الخامس وهى فى كل وضع واقفة ثم مثنية للركبتين ثم واقفة . وهنا طلبت المعلمة من تلميذتها أن تعيد الكرة ولكن بامساك العقلة باليد اليمنى .. فراحت الفتاة فى هذه المرة



شكل (٦)
العقلة والتدريب على أوضاع القدمين

تحرك قدمها اليسرى للانتقال من وضع الى آخر ، وذلك حتى بلغت الوضع الخامس . لكن المعلمة أمرتها باعادة المجموعتين ـ أى مرة وهى تمسك العقلة باليمنى وتحرك قدمها اليسرى ومرة وهى تمسك العقلة باليسرى وتحرك قدمها اليمنى ـ ولكن مع نصف الانثناء فقط ، أى ماهو اصعب اداء الا ان عضلات الفتاة كانت قد اكتسبت بعض المرونة ، أو سخنت كما يقول أهل الصنعة ، وفضلا عن مراقبة الفتاة بعينيها كانت المعلمة تضبط ايقاع تحركاتها ، وذلك بدقها الأرض بعصا تارة .. أو بتصفيقها تارة أخرى .. أو بنطقها كلمات غير مفهومة لعلها كانت فى الأصل وصفا للحركات المؤداة . ولم ينته الدرس بهاتين المجموعتين الأخيرتين ، فقد أخذت المعلمة تدير على آلة تسجيل موسيقية مقطوعة فالس بطيئة ، فأخذت الفتاة تعيد المجموعتين مع اختلافات بسيطة ٠٠ ذلك أنها راحت تؤدى اثنتين متواليتين فى كل وضع لمقتضى الحال ٠٠ حيث لا بد من مازورتين من الفالز للهبوط واثنتين للصعود . كذلك الانتقال من وضع الى آخر بتحريك احدى القدمين battement tendu (١) جاء أسرع من ذى قبل .. أى بحيث يطابق بدء كل ثنى جديدا أول مازورة جديدة٠ وهكذا لابد أن تعرف المبتدئة وتحس ان الرقص تنظيم مكانى زمانى فى وقت واحد .. الرقص فن تشكيلى حركى ٠

٣ ـ أوضاع الذراعين

لم يكن لى أن أنتظر حتى ذلك اليوم من الأسبوع الماضى حيث انتدبت بلجنة امتحانات بمعهد باليه حكومى ووضعت أمامى ورقة قدرت بها نفس الدرجات للحكم على حركات اليدين والذراعين والقدمين والرأس والجذع ، فى أثناء الرقص الأكاديمى .. لأعرف أن هذا الرقص الأكاديمى اكثر من مجرد حركات أقدام ـ أى كما هو يهاجم احيانا وأن أهل الرقص يفكرون بأقدامهم .. الى آخر هذا الاسفاف الذى يعاد ويكرر للأسف من حين الى حين وأننا غاية ما فى الأمر أن الاتفاق بين المدارس حول أشكال الذراعين وحركاتهما أقل منه بالنسبة للقدمين اذا استثنينا أوضاع الذراعين المقابلة لأوضاع القدمين فليس هناك مصطلحات دولية تخص الذراعين، وهذا فى حين أن المصطلحات الخاصة بحركات القدمين أكثر من أن تحصى عمليا . والواقع ان الرقص الأكاديمى لم يتنبه الى امكانيات الذراعين التعبيرية الا فى عهد متأخر ، ولعل هذا لم يحدث الا اثر دراسة الرقص لدى الاغريق وفى الهند ، ان لغة الرقص العظيمة التى رتبها الهنود تعد الذراعين من أهم مقوماتها ٠ ولقد لمحنا فى مقالنا السابق عن هذا الموضوع بالنسبة لليونان وروما . هكذا تنبه رجال الباليه الى أن اليدين تترجمان فى رقة ولباقة وتعبران بسهولة ، وانهما عنوان الشخصية أكثر من الساقين ، وان تمريناتهما لاتتطلب قوة خاصة أو بهلوانية خاصة ، فهى تمت الى الدلال وحسب . يقول ليفار : **ترقص الأقدام بينما تغنى الأذرعة .** ولكم تغنى أدباء ومصورون ومثالون بالشاعرية التى **كانت تتدفق من ذراعى بافلوفا أو ذراعى ايزادورا دنكان وان كانت هذه الأخيرة معروفة بعدائها للرقص الأكاديمى !**

وغنى عن الذكر أن تمرينات الذراعين تتم فى وسط القاعة ، أى بعيدا عن العقلة ، وبغض النظر عن دورهما الجمالى فى مختلف التكوينات الانسجامية التى يحفل بها كل باليه نذكر أن دورهما الوظيفى فى حركات الدوران مما يطول ذكره ٠

٤ ـ الآداج والاليجرو والخطوة الثنائية الكبرى

الآداج : عندما تعلن معلمة الرقص عن آداج فانها تعنى مجموعة تراكيب بطيئة هادئة ، خطوطها واضحة منسجمة ٠٠ وهذه التراكيب التى تشترك فيها جميع أجزاء الجسم ـ وان كانت تبدو سهلة فى انسيابيتها ـ صعبة الى حد الارهاق ٠٠ وهى عمليا تساعد التلاميذ والتلميذات على التذكر ـ أولا فأولا ـ بكل ما قد تلقوا من دروس اقتصرت على المفردات والتراكيب القصيرة ٠٠ وذلك فى اطار شائق مغر ٠٠ وهذه الرقصة الهادئة الشاعرية ـ أو الأداج ـ تعتمد تشكيلاتها (البلاستيكية) بخاصة على ما اشتهر باسم الاتيتود والارابسك ٠

الأتيتود : بالرغم من أن بعض ملامح هذا الشكل « المتعدد الأنواع » تعتبر معروفة بالنسبة للعالم الفنى القديم الا أن فن الباليه ، ذلك الذى ظهر رويدا رويدا ابتداء من بلاط لويس الرابع عشر على يد بوشان ولولى وموليير ، لم يعرف الا فى مطلع العصر الرومانتى ، أى بعد أكثر من قرن من تأسيس أكاديمية باريس ، ويرجعه الأستاذ الشهير كارلو بلازيس (١٨٠٣ ـ ١٨٧٨) الى تمثال مركيورى ،

---

(١) battement من فعل battre أى ضرب يضرب . وهنا ضرب الهواء . ويشمل هذا الاصطلاح مختلف حركات القدم الواحدة وهى مشدودة فى الهواء تنتقل من وضع الى آخر . ويقال أيضا dégagé من أفسح يفسح .

(اله التجار واللصوص والخطابات ، وخادم آلهة الاوليمبوس) للفنان يوحنا بولونيا (١٥٢٩-١٦٠٨) الفلمنكي المولد ، بعد أن استقر به المقام فى بلاط المدتشي بفلورنسا ..

والآتيتود توازن على قدم واحدة ، فى حين تكون ساق القدم الاخرى مثنية موازية للارض ، ويتجه الى أعلى الذراع المقابلة للساق المرفوعة بينما توازى الذراع الاخرى الارض ، ولعل أشهر أنواع **الاتيتود** ما يسمى بال croisée, effacée . وواضح أن هذا الشكل يدخل فى تركيبات كثيرة .. فقد تقفز الراقصة وهى فى هذا الوضع المتوازى كما أنها قد تدور حول نفسها الى آخر ما يبدع المبدعون من تكوينات جميلة معبرة .

الأرابسك : الأستاذ بلازيس - وإن كان يلمح عن الأصل العربى المحتمل لهذا الشكل المعروف فى الباليه - يرجعه بصراحة الى تصميمات رفائيلو ، وميكل انجلو ، مما تعد بين أعمال الفريسكا بالفاتيكان .

والارابسك .. اتيتود متطرف ، ممدود ، مشدود الى أقصى حد ، أى أن المسافة بين أطراف أصابع اليد المرفوعة وأطراف القدم المرفوعة تبلغ فى هذا الشكل أقصاها .. وتعرف عنه أربعة أنواع .. يصحبها قفز ودوران من شتى الأصناف ..

الأليجرو : يشير هذا المصطلح فى الموسيقى والرقص الى الحركة السريعة ، النابضة بالحياة .. ومن ثم فحركات رقصة **الأليجرو** قصيرة ، حاذقة ، براقة .. تعتمد على القوة والبهلوانية أكثر من **اعتمادها على الدلال والانسجام الشاعرى مما** يميز الاتيتود .. ومن هذه الحركات الجليساد « انزلاقات جانبية فى العادة » والوثب الطويل ، والدوران فى الهواء .. من مختلف أصناف القفز واللف الصعبة العويصة ..

الخطوة الثنائية الكبيرة grand pas-de-deux classique

غنى عن الذكر أن كلمة pas الباليه لا تعنى خطوة بمعناها اللغوى الدارج step أى المسافة التى نحوطها القدم فى السير أو الجرى .. وانما تعنى ما هو أكثر من هذا بكثير ، فهى تعنى أزمانا قصيرة وطويلة petits temps grands temps تعنى رقصة كاملة . فال de deux رقصة يؤديها اثنان (عادة رجل وامرأة) وال pas-de-trois رقصة يؤديها ثلاثة قد يكونون مؤلفين من رجل وامرأتين أو رجلين وامرأة pas-de-quatre رقصة تؤديها مجموعة مكونة من أربعة أشخاص قد يكونون أربع بالرينات .. كما حدث ذات ليلة فى لندن بين أشهر ممثلات الفن الرومانتى .. وهو الحدث الذى ما زالت أخبار الباليه تفخر بسيرته بعد قرن أونحو ذلك .

وما من أحد يخفى عليه أن أعمال الربرتوارالكبير لا تخلو من ثنائية حب duo d'amour .. يترقبها الرواد منذ أن تطأ أقدامهم أرض قاعة المسرح ، وهى التى تمثل ذروة الدراما وأبهى ما يرقصه بطلاها ، وهى التى تقدم فى الأغلب كمنتخب من الباليه كله فى برامج المتنوعات .. وهذه الثنائية كثيرا ما تصحب بمجرد عزف منفرد .. على الكمان أو الفيولونسل أو الفلوت .. والخطوة الثنائية الكبيرة تتكون عادة من أربعة أجزاء تختلف طولا وعرضا من عمل الى آخر .. فاليك نموذجا على سبيل المثال :

الجزء الأول - وهو الذى يعتبره **الباليتومان** - أى عاشق الباليه - أسمى لحظات الرقص وأبعدها تألقا .. تؤدى البالرينة ال grands développés والأتيتود والارابسك ، فيبدو متواضعا دور زميلها وهو يراقصها . ولعل هذا من رواسب العصر الرومانتى الذى راح يمجد المرأة على حساب الرجل فتخلت عنه وارتفعت على أطرافها وبدت كالزهرة فى قمة العود .. بل كائنا أثيريا لاتربطه مادة بالارض وجاذبيتها .. فقيل عنه : (حمال) لا نفع له الا فى ال temps portés et enlevés حيث يرفع رفيقته فى الهواء .. وقيل : (محورب) تدور حوله وتدور ساحرته .. وقيل ان دوره رمزى محض لأن البالرينة لا تضع يدها عليه وانما على الهواء .. لكن الرجل قد استرد - فيما يبدو - الكثير من ممكناته على يد بتيبا وفوكين وبعض المحدثين .. وعلى العموم لانستطيع ان نتغاضى عنه فى تكوين يقوم انسجامه الفنى عليه وعليها سويا معا .. وكم كنت أود - لو اتسع المقام - أن ألخص مقال أحد أئمة الرقص « انطون دولين » حول حقيقة الصعوبة فى دور الرجل فى هذه الثنائيات .. فاذا واتتك الفرصة فاقرأ Supported Adagio فى أحد أعداد مجلة The Dancing Times لعام ١٩٣٥ .

الجزء الثانى ـ يتألف من متنوعات ينفرد بهـــا الراقص ·· فتتفجر قواه العضلية فى الوثبـــات الطويلة والقفزات الهوائية الصعبة المعقـــدة ذات الاتجاهات المتعددة فى الهواء ·

الجزء الثالث ـ وفيه تعود الراقصة لتقـــدم بمفردهـــا متنوعات خفيفـــة براقة من « فوتييه » ، و (ديبوليه) فى manages ·· فى خطوط زاوية أو حول خشبة المسرح ·· وغير هذا وذاك مما يثبت حذقها وتمكنها من أدق الحركات وأصعبها ·· فهل تذكر دور أوديل فى الفصل الثـــالث من بحيرة البجع ؟ انه من أروع أمثلة الاليجرو ·· كمـــا أن دور (أوديت) من أرق ما يستشهد به لرقصـــة الآداج ··

الجزء الأخير ، أو الفينـــال ، أو الكودا : يجب أن يكون لامعا ·· يأتى الراقص فى وثبات عظيمـــة تنم عن أقصى نشوة وينضم للراقصة فينهيــــان ما استهلاه فى الجزء الأول فى روعـــة ودلال ، مع مراعاة الخـــط الدرامى لقصة الباليه جهـــد المستطاع ··

وهكذا رأى بعضهم أن يشبهوا الخطوة الثنائية الكبيرة بالسمفونية بحركاتها الأربع التقليدية ·· كما رأى الغير مقارنة الباليــــه بالكونشرتو حيث يقوم الخورس فى الأول مقام الاوركسترا فى الثانى ·· والراقص والراقصة مقام العزف المنفـــرد ·· وعلى كل حال فالموسيقى أخت للرقص ·· على حد اعتبار الاوليمبوس ·

٥ ـ الوثب والقفـــز

قفزة الرياضى ·· غاية ، شىء كامل ، تؤدى وفق قواعد ·· لكن أهم مميزاتها مدى الارتفاع ، وتتغير الأرقام القياسية عاماً بعد عام ، أى تسجل من جديد كلما تنازل الأبطال · وأما قفزة الراقص الأكاديمى فوسيلة ، جزء من كل ، ترتبط لا محالة بما قبلها وما بعدها من أشكال وحركات ، فهى لحظـــة من الاستمرار الكوريجرافى ، لحظة تعبير عن الذبذبات المشاعرية ··

وهكذا ، بينما تتألق البالرينة على أطرافها يفتـــح الرجل الفضاء ويشكله فى كبرياء بقفزاته ووثباته، وأما اذا كانت الراقصة تحاول أحيانا منافسته فى فتوته المنطلقة فهل حقيقة يتفق فعلها مع طبيعتهـــا الرقيقة ودلالها الوديع الملهم الطبيعى ؟ فاذا كانت بين الحين والآخر ·· تقفز فهى سرعان ما ترتد الى شاعريتها السلسلة الهيفاء ·

شكل (٧)

واذا كان الكلام عن ميكانيكية القفـــز ـ عامة أو خاصة ـ فى الرقص الاكاديمى يفوق هذا المقام «١» الا أنه لا بد من كلمة حول أنواع القفز ، وهى أكثر مما قد تتخيل ·· فلنقتصر هنا على ذكر أشهر خمسه أنواع يمكن أن نتعرف عليها بسهولة :

المجموعة الأولى ـ يكون فيها بدء القفز بالقـــدمين معا ، والعـــودة الى الأرض بالقـــدمين أيضا ·· وأشهر أنواع هذه المجموعة : القفزة الكلاســــية المشهورة soubresaut (super saltus) وتضيف اليهـــا saut d'écart, sauts carpés, groupés, amazone

المجموعة الثانية : البدء بالقدمين والوصول على قدم واحدة ·· ومنها القفزة المعـــروفة sissonne ونضيف اليها القفزة الهندية حيث حركات الساقين تذكر بوضع بوذا الشهير ·

المجموعة الثالثة ـ البدء بقدم واحدة والوصول بالاثنتين ·· وأهمها الـ assemblé بأنواعها ·· وهى تمتاز بما تنم عنه من فتوة · ويعتبرها ليفار أساسا للانطلاق ·· وتغنى اللوحة التى استقيناها من كتيب الأستاذتين امبـــروز وفرانكا عن الشرح الطويل ·

المجموعة الرابعة ـ البدء بقدم واحدة والوصول عليها ·· وأشهرها الـ cabriole (أو قفزة الجدى)

(١) التدريب على هذا القفز يكون خاصة بالـ temps levés

يكون فيها الجسم معلقا فى الهواء ٠٠ مائلا ، أى غير عمودى ٠

المجموعة الخامسة ـ البدء بقدم والوصول على الاخرى ٠ وأشهرها ال jetés (من jete : رمى يرمى) وهى وثبة متعددة الاتجاهات ، وهى ككل قفزة جزء من كل ٠٠ فمن التركيبات الدارجة ال jeté battu

٦ ـ اللف والدوران rotation

انى أحس أن فى الجمع التقليدى بين اللفظين العربيين ما يكفى لمقابلة اللفظ الأجنبى ، وهذه الحركات الدائرية تثير ـ فى ظنى ـ اهتمام العارف وغير العارف على السواء ، وأهمها :

٢ ـ tours chainés ou déboulés ، وهى سلسلة أنصاف دوائر صغيرة جداً (نصف دائرة نحو اليمين ونصف دائرة نحو اليسار) تقطع بها البالرنية خشبة المسرح فى خفة وسرعة ورشاقة ، لا تخلو من حياء أو شقاوة حسب المقام ٠٠ وهى أشبه بالأرنب البرى حين يفر من أمام بندقية الصياد ، وخط سيرها يكون أمام خطوط زاوية ، أو ـ أحيانا ـ دوائر كبيرة تملأ المسرح ٠

٢ ـ وفيها تدور الراقصة (أو الراقص) حول نفسهما دورات كاملة فى انتصاب

Départ . 1 2 3 4

Différentes manières de battre la cabriole



شكل (٨) قفزات تحليل مارسيل بورجاه
١ : سيسون ٢ : كابريول ٣ : سوبرسوه

على أصابع احدى القدمين وتضرب الساق المرفوعة الهواء ضرب السوط ٠٠ تعبيرا منها عن النشوة أو التمرد ، أو الثورة ٠٠ بل قد تكون فى أثناء هذا فى وضع اتيتود أو أرابسك ٠

ومن أشهر اخبار الباليه ال ٣٢ فويتيه التى كانت بالرينات ايطاليا يبهرن بها الروس فى أواخر القرن الماضى ٠٠ فراحت بالرينات روسيا ٠٠ وغير روسيا يقلدنها ٠٠ ان الذى كان يبدو بالأمس اعجازا يبدو اليوم عاديا أو شبه عادى ، بعد أن ارتقت طرق التعليم وتقدمت ٠٠

وهذه الحركات الدائرية اللولبية الحلزونية ـ على الأرض أو فى الهواء ـ مثلها مثل أشكال الرقص الاكاديمى كافة ـ عرفت شيئا فشيئا ٠٠ فالى عهد المصلح الفرنسى الكبير جورج نوفير « ١٧٢٧ ـ ١٨١٠ » كان المعتقد استحالة أداء أكثر من ثلاث بيرويت كاملة على عنق القدم ولكن سرعان ما أخذت تلميذته الألمانية الآنسة هاينل بشتوتجارت ، تتألق فى دورانها ، ومن بعدها ابن زوجها فستريس العظيم الذى دأب على أن يبهر المصورة فيجيه لبران، ببريق لفه الحاذق ، وأما عن أوصاف البيرويت بمعرفة خليفته كارلو بلازيس فهى لا تكاد تصدق ٠٠ لما تعنى من صعوبات ، لكننا اليوم نبدو على غير ما كنا عليه بالأمس ٠٠ واليوم نصرف اهتمامنا الى التعبير ، الى الجمال ٠٠ لا الى الحذق فى ذاته ٠٠ وسواء بهرت أبصارنا renversé en dehors أو الدوران مرة واثنتين وثلاثا فى الهواء نرجو فى شتى الحالات أن تحرك اشجاننا ٠

٧ ـ الرقص الأكاديمى ٠٠ رقص مسرحى :

لم يعد هناك واحد ـ فيما أظن ـ لا يفهم انك تقصد المسرح الراقص اذا ما ذكرت كلمة باليه ٠٠ وفى أوربا وأمريكا كثيرا ما يطلقون كلمة الرقص المسرحى على الرقص الأكماديمى « أو الكلاسيكى » ، أى يضمنون اللفظ رقصا آخر مشتقا من الأكاديمى وان بدا ـ أحيانا ـ ثائرا خارجيا عليه ـ مما ليس هنا مجال التعرض له ٠

ولكن من يصدق أن(١) Le Ballet Comique circé ou de la Reine ـ ١٥٨١) الذى استقدمت له احدى ملكات فرنسا السيد بلجيوزو من وطنها الأصلى ،

(١) كوميك هنا ليس معناها مضحكا ، ولكن درامى وان كان هذا الاسم على غير مسمى ، غير المسمى بمفهومه الراهن العصرى !

أو ما سمي من قبل (١٣٩٣) Bal des Ardents لأنه احترق فى أثناء عرضه من احترق من الأمراء وفقد الملك باقى قواه العقلية ٠٠ من يصدق أن ما راح يقدم Ballets de Cour مدى أكثر من قرنين ليس بينه وبين مفهومنا العصرى للباليه شيء ما ؟ لعل السمة المشتركة الوحيدة ان مدرس الشيش كان يدرس الرقص - وربما كان ذلك لحكمة سقراط القديمة القائلة بأن أعظم راقص هو أعظم محارب أيضا ٠٠ فلا يزال الشيش يعلم فى لينينجراد وغيرها ٠٠

لقد كان الباليه الى قرنين مضيا يستغرق سهرة فاخرة داخل أبهاء القصر تطول ست أو سبع ساعات، ويتطلب اعدادها الملايين وشهورا من وقت النبلاء والقواد مع قلة من المحترفين ٠٠ كان الباليه تملقا للملك فى شكل تلاوات شعر وغناء ، تتخللها استعراضات أكسسوارات ضخمة غريبة مع دخلات راقصة يقدمها فرسان البلاط (على مرأى من دافعى الضرائب) ٠٠ وكل يحاول أن يطفىء زميله بزيه ، ولكن واحدا لا يستطيع أن يرتدى أسطع من زى كالبجولا ، كان الباليه بلهى الاقطاعيين عن الدسائس والمؤامرات ضد سيدهم ٠٠ هذا وانك لتقرأ فجأة - فى وثيقة تأسيس اكاديمية الرقص على نمط أكاديمية التصوير والنحت ، ان الملك الشمس - وترجع هذه التسمية الى أنه فى مرة من عشرات المرات رقص فى زى صورت عليه الشمس - يخشى على مستقبل الرقص من الأدعياء والدخلاء ٠٠ والروتين ٠٠ فاذا بأستاذه بوشان على رأس الاكاديمية يشرع لأوضاع القدمين فى خطوات قصيرة ، ولا عجب فنحن فى عصر ال menuet على حد تعقيب الخبير الالمانى البرز كورت زاكس ، متماديا هكذا فى تطويع الرقصات الريفية وكان قد بدأ هذا التطويع منذ دخولها القصر ، ويقصر الرقص على المحترفين٠ ومع اعتلاء المحترفين - دون غيرهم - خشبة المسرح، وماترتب عليه من ارتياد المسرح بمقابل، واعتبار أن النقد ليس فتنة ولا تمردا ، ظهر نوعا (الكوميديا - باليه) و (الأوبرا - باليه) - وان كان بعض المعلقين المحدثين يعتبرونهما قد أخرا قدوم المسرح الراقص الصرف ٠٠ ولكن بزوال بوشان وموليير، ولولى ورامو ٠٠ من المسئولين عن هذه الوثبات استبد الروتين الرتيب الثقيل ، مرة أخرى ، بكل

شيء ٠٠ وبعد قرابة قرن جاء مشرع اسمه نوفير يفتى - على مسمع من فولتير ، وديدر - بأعماله وخاصة برسائله المشهورة : لا أقنعة مستعارة صماء ولا رقص للرقص ، وانما أحداث درامية ٠٠ ان الايماء الرومانى كان أكثر تعبيرا من رقصنا ٠٠ فلابد من أن يصاحب الايماء كل رقصنا ولهذا ظهر ballet d'action ballet-pantomime الدرامات الراقصة الايمائية ، وأخذت تتبلور على يديه وأيدى تلاميذه وبعض معاصريه (المصلحين مثله كهلفردنج ، وانجيولينى) أشكال وحركات جديدة على دنيا الباليه ، بلغت على يد الرومانتيين أكمل وجه ٠٠ وكما أسلفنا الذكر ٠٠ فمن يصدق أن الباليه حتى عهد نوفير لم يكن سوى مقدمة ، ثم جزءا أول، وثانيا وثالثا ورابعا : شاكون وباسكاليا ٠٠ وعلى أن هذه الرقصات القروية كانت تطوعت حتى أصبحت أشكالا موسيقية محضة ٠٠ وما يرقص بهذه الأسماء لا يكاد يشبه ما يمارسه أهل الريف أو أبناء الشعب عامة من رقص !؟ ولكن - مرة أخرى - مع زوال نوفير وصحبه عاد الباليه الى سيرته السابقة من تفكك وعدم خيال وتعبير ٠٠ وروتين !

وعلى يد الرومانتيين - ومعروف نهجهم من التطرف فى الاحساس والخيال والذاتية وتأليه المرأة والاهتمام بالتفاصيل ٠٠ بلغت تصانيف كمارجو ودبرفال وفستريس ، من تلامذة وغير تلامذة نوفير ذروة المهارة والتعبير ، وظهرت موضوعات جديدة تغذى الباليه، موضوعات انسانية كاملة ، تجمع بين الواقع والخيال ، وجاء الى الباليه موسيقيون حقيقيون (وكانت موسيقاه من قبل مجرد ترجمة بدائية لحركاته لا تغرى سوى الصناع المرتزقة) وقيل (عصر بالرينات) كما قيل عن العصر اللاحق (عصر مصممين) ٠٠ ومن بينهم من هاجر الى روسيا مؤقتا أو نهائيا قبل بتيبا ٠٠ بينما الحقيقة انه لا بد من تبادل الالهام بين المصممين والبالرينات ٠٠ وتوضحت أغلب سمات الباليه كما نعرفها اليوم ٠٠ ومع ذلك فهل مثل هذه الأعمال الرومانتية مما تقدمه الفرق المحدثة تتعدى أصابع اليد الواحدة ؟ ذلك ان العاصفة الرومانتية فى فرنسا أو ايطاليا أو ألمانيا أعقبها روتين ٠٠ بل نفس ابداع بتيبا فى روسيا تدهور ، وأعقبه روتين ٠٠ وهنا يذكر التاريخ اسما فذا جديدا هو ميخائيل فولين ٠٠ الذى استرد رقص

الرجال على يديه ، دوره الطبيعى نهائيا ٠٠ وانتهج التعبير بالتشكيلات الجماعية ٠٠

ويعتبر المعلقون خروج قافلة دياجيليف الى غرب أوربا ٠٠ وأمريكا ظاهرة كبرى فى تاريخ الفنون كافة ٠٠ ان أعمـــاله الاولى ــ وهى اخراج جرىء يتفجر فتوة لكل تعاليم عصور الازدهار مغربلـــة مصفاة ــ بهرت عيون الجماهير وآذانها ٠٠ حتى ان صفوف ذاك الرحالة راحت تتضخم بعقول جديدة كبيرة وقلوب أكبر فارتقت عناصر الباليه فنيا ٠٠ ان الباليه مســـئول من ثالوث (الكوريجراف . والموسيقى ، والديكوراتير) ٠٠ وحفاظا على وحدة نتاج هذا الثالوث المتكامل يأتى بالموضوعات احد أفراده ويتدارسها جميعهم ٠٠ واتسعت أفق الباليه بتمازج صناعة الجدد مع فلسفات حياتنا العصرية الوثابة ٠٠ حتى انه عرف لأول مرة فى تاريخه٠٠ أمر المدارس الفنية المتعـــددة فى نفس الوقت ٠٠ شأنه فى ذلك شأن كل فن ٠٠ فمن فولكلورية الى تعبيرية الى غير هـــذه وتلك ٠٠ تفيض كلهـــا شاعرية ! (شكل ٩) ٠

وهكذا يعتبر فن الباليه بحق فنا عظيما ناضجا بما ورث من تجارب فنية وانسانية تشكلت مع الأيام وجعلته قادرا على الارتقاء فى أقصى آمان ٠

(١) الفرج أى شفاء الروح ٠٠ كاثارزيس اريسطو !



شكل (٩)
دوران فى الهواء ــ تحليل سرج ليفار

رفيق على النهر

للشاعر
عبده بدوى



قال لى فى اشراقة الانسان
وعلى الأفق خفقة الألوان
وبقايا من النسيم الوانى
(.. أنت فى حيرة تدور بشانى
مذ ركبنا من عند ((آدندان))
رحت يا صاحبى هنا ترعانى
مقعدى قد قدمته بحنان
ثم قدمت مرة فنجانى
وأحلت السفين كالمهرجان
حين حدثتنى عن الفنان
وأطلت الحديث عن (ابن هانى)
ثم عن من عرفت فى السودان
كان ما قلت فى الدجى: شمعدانى
.. وسجا الليل فى دمى ولسانى
فتمطت بقامتى نخلتان
واستراحت بجبهتى نجمتان
ثم سالت ورفرفت دمعتان
واستجارت بخافقى كلمتان
فاستمع قصتى ، وقرب مكانى
.. فأنا عدت من ربانا الحسان
من جنان مضفورة الأغصان
وضفاف دفاقة الاحسان
ونقوش تهم بالجدران

من ربى رمسيس عظيم الشان
ونفرتار ربة الأكوان :
٠٠ كل ما قد حصدته من زمانى
حفنة من ترابها الريان
قد جمعتها فى لفتة الحيران
هى فى (صرة) بقرب بنانى
٠٠ كنت أرجو موتى مع الرعيان
ومع النخل ، والدجى ، والأمانى
ومع الحقل مترعا بالأغانى
ومع السفح والجبال الروانى
ومع النهر وهو يطوى كيانى
ويمد المياه فوق الزمان
وعلى تاريخ عظيم رعانى !

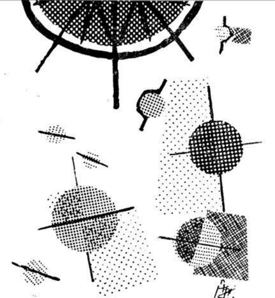
* * *

وبدا الشيخ فى دجى الأحزان
مثل (نوح) يهم (بالسكان)
وابنه خلفه مع الطوفان

٠٠ لم يزل باكيا الى (أسوان)
ومشيحا بعمره الحيران
ثم ضاعت دموعه فى هوان
وارتمى فى عوالم النسيان
دمعة ٠ أسقطت من الانسان



لماذا دخلنا عصر الفضاء



بقلم :
الدكتور عبد المحسن صالح

اذا كنا قد دخلنا عصر الفضاء ، فاننا نقف الآن على حافة عصر مثير من عصور الاسكشافات العلمية لنخوض محيطا هائلا ليس له شواطىء ولا حدود .. ذلك هو محيط الفضاء الواسع الرهيب الذى تسبح فيه الاقمار والكواكب والشموس .

ولقد سبق اجدادنا قدماء المصريين العالم كله فى التطلع الى السماء ، والتفكير فى كنهها ، علهم يتوصلون الى فهم بعض أسرارها ، وجاء من بعدهم علماء العرب ، وكان لهم فى ذلك نظريات ومؤلفات .

ولقد دخلنا عصر الفضاء الآن ، كما دخلنا من قبل عصر الذرة ، اذ ليس من الحكمة ان يتقدم العالم من حولنا بخطوات واسعة فى هذا المجال ونقف نحن لنرقب ونتفرج .

واذا كان الظن ان دخول عصر الذرة وعصر الفضاء هو فى حد ذاته هدف لانتاج قنابل ذرية وايدروجينية والسفر الى القمر والكواكب والنجوم .. فهذا ظن خاطىء ، فقد وجدنا فى الذرة قوى رهيبة ، تجب السيطرة عليها لخدمة الانسان ، لا للتدمير ، كما حدث فى قنبلتى هيروشيما وناجازاكى ، وبالرغم من أن الطاقة الذرية سلاح ذو حدين .. الا ان استخدام أحد حديها فى الاغراض السلمية ليس له حدود ، فهى الآن تخدم العلوم والصناعة والطب والزراعة والثروة الحيوانية وتكشف لنا كثيرا من خفايا الحياة والأسرار .. الخ

ثم جاء عصر الفضاء ، ودخلنا فيه مع الداخلين قبل ان يفوتنا ركب التقدم العلمى ، لأنه بمثابة الخطوة الاساسية لتطوير جميع انواع المعرفة ، بما فى ذلك علوم الحياة والصواريخ والنفاثات والقذائف الموجهة والفلك والاليكترونيات والطبيعة ، والرياضيات وكيمياء الوقود والمعادن والارصاد الجوية والميكروبيولوجى والطب والزراعة ، وكل مايطرأ ومالا يطرأ لك على بال !

***

والواقع أن تقدم العلوم بخطوات واسعة لم يتأت الا بتكاتف علماء ذوى اختصاصات مختلفة ، وتعاونهم جنبا الى جنب فى صعيد واحد ، فحققوا بذلك معجزات رائعة ، ولقد جاء الأوان لكى يجتمع علماء العرب على شىء لم يجتمعوا على مثله من قبل ، فان أبحاث الفضاء تتطلب مساهمة كل عالم عربى بجهوده ـ لا فى جمهوريتنا فحسب ـ بل فى كل الاقطار العربية الشقيقة .

ولقد اطلقنا من قبل صواريخ من طرازات مختلفة .. والصاروخ هو القوة الدافعة التى تستطيع أن تدفع أى جسم أرضى مناسب ، لتتخطى به قوة الجاذبية الأرضية ، وتحرره من عبوديتها الأبدية ، وبعدها يصبح الجسم حرا فى الفضاء ، يدور فيه كيف يشاء ، حول الأرض تارة ، وحول القمر أو الشمس أو الكواكب تارة أخرى .

ولكن الامور هنا ليست بالسهولة التى قد نتصورها ، فما من صغيرة ولا كبيرة الا وكان لهـا حساب دقيق ، وتقدير معلوم ، زد على ذلـك انها تتطلب ذكاء منقطع النظير ٠

والموضوع طويل ومتشعب ، ولكننى سأقصر الأمر هنا على بعض نقاط ، ليكون فيها الدليل الملموس على مسارعتنا فى دخول عصر الفضاء ٠

فلكى نطلق صاروخا ليتحرر من الجاذبية الارضية كان لابد لنا من بحوث فى طبيعة المعادن والسبائك التى سنستخدمها فى صناعة الصــــاروخ ،نتيجة لاندفاع الصاروخ فى طبقات الجو بسرعة رهيبة ، وما يتبع ذلك من احتكاكه بعنف مع جزيئات الهواء فترتفع درجة حرارته ارتفاعا كبيرا قد يؤدى الى انصهاره ، ان لم نوفق فى اختيار المواد المناسبة التى نبنى منها جسم الصاروخ ٠

وليس خافيا عليك ، مايتبع ذلك من فوائد نراها معنا على الارض ، ففى الوقت الذى سينطلق فيـه الصاروخ ليجوب الفضاء ، سنرى تطبيقات عمليـة فى حياتنا اليومية لما توصل اليه علماءالصواريخ من قبل فى هذا المضمار ٠٠ اذ لابد من استخـدام تلك السبائك فى صناعة الطائرات التى تطيربسرعة أكبر من سرعة الصوت، او فى تصنيع القذائـف الموجهة ، او فى تبطين آلات الاحتراق ،او فى صناعة المواد المقاومة للحرائق ٠٠ الخ

* * *

ثم تأتى بعد ذلك مشكلة الوقود ٠٠ اذ منالمعروف أن لكل وقود كفاءة فالوقود الذى يدير آلة أو سيارة لايستطيع أن يدفع صاروخا ليعبر الفضاءالخارجى٠ لهذا كان من المحتم على علمائنــا الذين يعملون فى كل المعامل المختصة بأبحاث الوقود ان يساهمـوا فى بحوث من نوع جديد ،حتى نتوصل الى خليط من سوائل ملتهبة أو مواد صلبة ذات كفاءة عالية فى دفع سفن الفضاء لكى تأخذ لنفسها مدارات فىالمجموعة الشمسية ٠٠ أو قد نلجأ الى الطاقة الذريةالرهيبة بعد أن نسيطر عليها ونروضها ، واذا روضناها فمن المحتم أنها ستخدمنا فى صاروخ أو فى محـطات أرضية تدفع الينا بطاقات رهيبة نطور بهاصناعاتنا فى جمهوريتنا الناشئة ٠

ومن المعروف كذلك ان لوزن الصاروخ اهميــة بالغة ، فكلما زاد حمله ، زادت أعباء انطلاقه ،وليس من الحكمة أن نجعل معظم وزنه وقودا ، والا فوت علينا ذلك كثيرا من الاغراض الاخرى ، كوضـع اجهزة علمية لها قيمة بالغة ، أو حيوانات للتجارب أو الانسان بما يحتاج اليه فى سفـره من ادوات وطعام وشراب ٠٠ لهذا كان من المحتم ان نوفر مخازن الوقود فى الصاروخ بالبحث عن وقود ذى كفاءة عالية ٠

ومما لا شك فيه أن أمثال تلك البحـوث سوف تحدث ثورة فى تطوير المحركات الصاروخيـة والنفاثات التى نستخدمها فى اغراضنا الأرضية ،اذ ليس ببعيد مثلا أن نصنع سيارات تستطيع انتحلق فى الهواء أو على الماء اذا اعترضتها على الارضعقبات تقف سيرها ٠

ومما هو جدير بالذكر مثلا أن عقارا جديدا قد استخلص من وقود قذيفة موجهة ليعالج به الاطباء الأمراض العقلية ٠٠ ومن هــذا يتبين لنا كيف ان الانسان يثاب رغم انفه ، حتى ولو كان ذلكمنوقود صاروخ !

* * *

والصاروخ الذى يشق الفضاء بدون أجهـزة اليكترونية متباينة ، لاقيمة له من الوجهة العلميةعلى الاطلاق ، اذ لا يعدو عن كونه قطعة من حديد تجوب الكون ٠٠ ولكن كل الأمور العظيمة وكل الاكتشافات الرائعة لا تتأتى الا عن طريق مايحمله الصاروخ من معدات فائقة الصنع والدقة ٠

والواقع ان مهمة الصاروخ تنحصر فى توصيـل القمر الصناعى (الذى يحمله فى مقدمته) ليضعه فى مداره المناسب الذى سيدور فيه ، ثم ينفصـل الصاروخ عن قمره ، ويتركه ليؤدى رسالتـه عن طريق الأجهزة الاليكترونية التى يحملها فى جوفه٠

والقمر الصناعى ، هو فى حقيقة أمره ، بمثابة العقل الاليكترونى الذى يجمع المعلومات من الفضاء ثم يحللها ، ويرسلها الى الأرض على هيئة اشـارات تتقبلها محطاتنا الارضية ، أى أن مهمتـه تمهيـد الطريق أمام الانسان ، وارشاده الى تخطيط برامج الفضاء ، ثم تزويده بمعلومات هامة لكى يتخـذ الاحتياطات الكفيلة التى تضمن سلامته ان هو أراد الصعود الى آفاق فى ظاهرها الرحمة ، وفى باطنها العذاب !

ويعتبر عصر الفضاء ، بحق عصر الاجهزة الاليكترونية الدقيقة ، سواء كانت هذه الاجهزة في محطات الاستقبال او محطات التوجيه الأرضية ، أو في القمر الصناعي نفسه ٠٠ ولا بد أن هذه الصناعة الدقيقة ستتطور في جمهوريتنا تطور رائعا فدائما ما يكون الاختراع وليد الحاجة ٠

وبالرغم من أن الاجهزة الاليكترونية ستخدم الاغراض العلمية الكونية ، الا ان نتائجها سوف تنعكس علينا بطريق غير مباشر لترفه عنا وتسعدنا، وتيسر علينا سبل حياتنا ٠

ولأضرب لذلك مثلا ٠٠ فاطلاق قمر صناعي واحد على ارتفاع ٢٢٣٠٠ ميل ، حاملا في طياته محطة استقبال وارسال تليفزيونية ، كفيل بتغطية ثلث سطح الكرة الارضية ببرامجنا التليفزيونية ٠٠ أي أنها ستغطى كل البلاد العربية وجزءا من آسيا وأوربا ٠

واطلاق قمر واحد على مثل هذا الارتفاع يبقيه معلقافوق رءوسنا على أرض جمهوريتنا باستمرار٠٠ ذلك لأنه كلما دارت الأرض دورة ، دار معها القمر دورة ، والنتيجة انه سيبقى ثابتا في مكانه كالنجم عشرات ومئات السنين !

أضف الى ذلك أنه يمكن انتاج أقمار أخرى ، ويستطيع القمر الواحد منها ان يستوعب ١٥٠ الف مكالمة تليفونية دولية ، ويستطيع أن يرسل ٣٠٠ الف اشارة تلغرافية ، ويذيع البرامج التليفزيونية على قناتين ، وفوق كل هذا ينقل الصور الصحفية بوضوح تام !

* * *

وهناك مظهر جانبي آخر للصناعات الاليكترونية الخاصة بأبحاث الفضاء ، والتي ستفيدنا في حياتنا اليومية ٠٠ فكما ذكرت من قبل ، ان حمل القمر الصناعي يجب أن يكون خفيفا بقدر المستطاع ولابد ان علماءنا سيضعون هذا نصب أعينهم ، ليبتكروا أجهزة كهربائية واليكترونية ، لكي تشغل حيزا ضيقا ، ووزنا ضئيلا في جوف القمر ٠

ولقد رأينا كيف أن أوزان وحجوم أجهزة الاستقبال (الراديو الترانزستور) تتضاءل عن ذي قبل ، ومن الممكن أن تحمل الجهاز في جيبك ٠٠

وقد ظهرت بالفعل اجهزة في حجم علبة الكبريت أو حتى في حجم قطعة النقود !

ومن الممكن استخدام هذا الترانزستور الضئيل في الأغراض الطبية ، بعد أن وجد أساسا لخدمة البحوث الفضائية ، ولقد استغل ليساعد المرضى الذين يعانون من اضطرابات في القلب ، وزرعه الأطباء بالفعل في التجويف الصدري ليساعد على تنظيم دقات القلب !

* * *

وكان من نتائج بحوث عصر الفضاء ، ان اخترعت مصابيح كهربائية غاية في الدقة ، لدرجة ان المصباح يمكن ايلاجه خلال ثقب ابرة عادية ، وبالرغم من دقته المتناهية ، فانه يضيء بشدة ، ويرى الجراحون في هذا الكشف الفضائي فرصا كثيرة لاستخدامه في الأغراض الطبية والجراحية !

وطب الفضاء علم جديد لابد من وجوده ، حتى يخدم بامكانياته رواد الفضاء ، وان كان هذا موضوعا طويلا ، الا أنني سأتعرض فيه فقط لما يمكن ايلاجه خلال ثقب ابرة عادية ، وبالرغم من العلوم الطبية في بلادنا مستقبلا ٠

عندما يدور الحيوان أو الانسان في سفينته الفضائية ، فان الأجهزة والعقول الاليكترونية المثبتة حوله ، تنقل الى محطاتنا الأرضية صورة صادقة عن حالته الصحية ، كأن تقيس له درجة حرارة جسمه ، ونبضات قلبه ، وسرعة تنفسه ، وحركات معدته ٠٠ الخ ٠

واذا نحن التقطنا هذه الصورة الصادقة ، وادخلناها في مستشفياتنا ، فان طبيبا واحدا يجلس في حجرة أمام اجهزة اليكترونية ، يستطيع أن يشرف على مرضاه واحدا واحدا ، دون أن ينتقل اليهم الا في حالة تستدعي الانتقال ٠

وهكذا نرى كيف بدأت الفكرة مع عصر الفضاء ، وسوف تنتهي آخر الامر لاستخدامها في خدمتنا نحن على سطح الارض !

وستطور بحوث الفضاء اجهزة الاستقبال والارسال تطورا كبيرا في جمهوريتنا ، وستحس

كذلك يستطيع ان يضرب عددين يتكون كل منهمامن ١٤ رقما فى ثلاثة أجزاء من مليون جزء من الثانية ٠

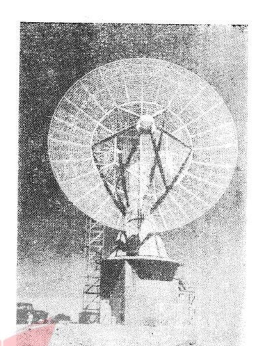
وهكذا تسير الامور فى عصر الفضاء ، وهكذا وتزداد معارفنا عما يحيط بنا فى الأكون من حولنا ، ومن وراء هذا رياضيات وطبيعيات وتليسكوبات واجهزة رادار ، تشهد للعقل البشرى بتفوقه وجبروته على اخضاع كثير مما حوله لمشيئته

***

والواقع أن الذى يدفع الانسان الى محاولة فهم ما يجرى حوله ـ سواءعلى أرضه ، أو فى السماوات ـ انما هو دافع غريزى ـ لحب المعرفة ـ مركزه العقل ، وأحيانا ما يثور الفكر ويتعذب اذا لم تسعفه اجابات تشبع فيه تلك الغريزة ٠ فليس هناك أكثر من بؤس العالم الذى يريد أن يتفهم أمورا يضنيه التفكير فيها ، ثم هو يرى بينه وبينها حواجز أحيانا ما تودى بحياته ، ومع هذا فانه لايهرب من الميدان ، ولا يترك الغمة تدثر عقله ، بل يحاولدائما أن يبحث عن حلول ترضى فيه تلك النزعة،فكانت آلاته وأجهزته ، لكى يتفهم بها أسرار الكون والحياة ثم انعكس هذا على كل ما حولك من اختراعات علمية ، تستخدمها فى أغراضك اليومية ، لتجعل حياتك على هذا الكوكب لينة هينة سعيدة ٠٠ ثم انك لو فكرت قليلا فيما تراه حولك من مظاهر الاختراعات ، لشهدت العقل البشرى بالتفوق والتطور والذكاء !

وأحيانا لا يرضى العالم عن أجهزته ، بل يريد أن يرى بنفسه ما يجرى حوله فى السماوات ، لهذا تراه يحاول أن يصعد اليها بنفسه ، رغم ما فى ذلك من أخطار هى الموت بعينه ، وقد لا يكون هناك شيء يستحق هذا السباق ، ولكنى قلتها لك : انه غريزة الفكر وغريزة الكشف عن الغموض الذى يؤرق عقولنا ٠

ومن أجل هذا دخلنا عصر الفضاء ، العصر الذى سيدفعنا بنفس السرعة التى تندفع بها الصواريخ لكى نطور معلوماتنا ، ونتوصل الى حد الاتقان فى صناعاتنا ، ومن وراء هذا سوف نجنى ثمارا رائعة نسعد بها فى حياتنا على هذا الكوكب المتطور



بالعزة والفخر عندما ترنو ببصرك ، فترى الهوائيات الضخمة (الايريال) وهى تنتشر فى انحاء بلادك لتسجل مسار الصواريخ ومدار الاقمار الصناعية٠٠ تتقبل منها اشاراتها وترد عليها باشارات مثلها ٠

فاذا دخلت الى حجرات عمليات اطلاق الصواريخ فسترى مصابيح خضراء وصفراء وحمراء ـ بالمئات ـ تنطفيء وتضيء ، ومؤشرات تتحرك ذات اليمين وذات الشمال ، واشارات هامسة ليس لها مغزى فى عقولنا ، ولكن مغزاها يتفهمه عقل اليكترونى جبار يربض ساكنا فى احدى الحجرات ، فيسجل ويقدر ، ويبعث بالتعليمات الى الاقمار لكى تصحح مداراتها ، أو لتقف فيها جهازا وتدير آخر ، وكل هذا يحدث بسرعة فائقة تفوق سرعة الانسان فى حساباته وتقديراته بملايين المرات ٠٠ ذلك لأن كفاءة العقل الاليكترونى (واحد منها) حوالى مائة ألف مليون عملية رياضية معقدة فى اليوم الواحد !!



عزوز وأمه

قصة بقلم : فتحى رضوان

كان لكل الاولاد فى الحارة امهات ولـــــكن لم يكن فيهن أم مثل « أم عزوز » . هذا ما كان يتصوره عزوز نفسه ، وقـد يكون تصورا صحيحا لأكثر من سبب،ولكن أقوى هذه الأسباب جميعا ، أن عزوز لم يكن له أب ، بينما كان لاصحاب عـزوز وزملائه ، أمهات وأباء . فعزوز فقد اباه ، فى تاريخ ما ، قـد يكون قبل أن يولد أو بعد أن ولد ، ولكنه ـ أيا كانت الحقيقة ـ لا يذكر انه راه ، بل لا يذكر انه سأل عنه ، او ادرك انه لابد أن يكون له أب . الأطفال يذكرون آباءهم ، فيسمع هو ما يقولون دون أن يحرك كلامهم فى نفسه شعورا بالنقص أو بالغيرة أو حتى بالرغبة فى التساؤل « اين ذهب أبى » أو لماذا لا يكون لى أب ، فى حين أن جميع الأولاد لهم آباء ؟.

ولكن أم عزوز كانت تمتاز بشىء اخر دون الامهات جميعا . فقد كانت كافة الأمهات فى البيت ، لا يخرجن منــه الا قليلا ، ثم يعدن اليه الا أم عزوز ، فقـد كانت صاحبة عمـل ، وكان العمل غريبا ، اذ كانت تدير محلا للبطارة ، أى لتزويد الخيـل بما يلزم حوافرهم من أقواس حديدية تقيهـــا آلام الاصطدام بسطح الارض .. وكان عزوز يراهـــا وهى تستقبل أصحاب الخيل ، وتتفق معهم ، وتأمر صبيان المحل ، وتنهى فيطيعهـــا الجميع ، ويحسبون حسابها ، ولكنه لم يكن يفكر فى شىء من هذا ولا يدركه ، وانما عرفه ، حينما كبر وشب عن الطوق، وأصبح يستطيع التأمل فى حياة أمه ، وفيما تبديه من مهارة فى ادارة المحل ، وفى جمع المال ، وفى اخضاع الناس لها ، لاسيما الرجال . على ان الذى ادركه عزوز منذ استطاع أن ينطـــق الكلام ، ويمشى ، انه يحب أمه حبا عظيما . وكلما خطا فى طريق الدنيا خطوة ، أو صعد على سلم العمر درجة ، عـــرف أن أمه جميلة وانها ليست أجمل الأمهات فحسب ، بل أجمل الأشياء فى الدنيا ايضا . كم تعلق برقبتها ، وكم دس راسه فى صدرها وكم ملأ أنفه برائحتها ، وكم نام واخذ ذراعهـــا فوقه وراح فى سبات عميق ، وذراعها يشمله بدفء لذيذ

وكبر عزوز .. فلم ينقص حبه لامه ، بل زاد ، فقد بدأ يفهم أن لأمه سطوة فى أجانب الحى الذى كانوا يعيشون فيه ، وعرف أنها غنية ، وعرف أن أباه أحبها حبا عظيما ، وأنهـــا هى التى جعلت منه « معلما » كبيرا ، فأدارت له محل البيطـــــارة ، واشترت له أكثر من عربة « كارو » ، وعربتى حنطور ، وأهدت اليه « دوكارا » فاخرا ، يجره جواد جميل أصيل ، ولم ينغص على عزوز اعجابه بأمه ، ما كانت تخفيه بعض التعليقات التى ألف ان يسمعها طائرة على ألسن بعض أهل الحى ، من غمـــز لأمه وأبيه ، فقد كان لا يرى فى هذه التعليقات ما يمس قدر أمه وأبيه معا . كانت تعليقات هؤلاء تصور أباه ، بانه كان يعتمـد على أمه فى كل عمله ، وانه وان كان قد بدأ حياته «فتوة» يخيف الناس ببطشه ، وبقدرته الفائقة فى ضرب ـ الروســـــية ـ واستعمال السكين ، الا أنه حينما تاب الله عليه ، اسلم قياده « لأم عزوز » ، وحج وزار الرســـــول ، ولم يبق من آثار « الفتونة » القديمة الا صف من الأسنان الذهبية تلمع فى فمه حينما يتحـــــدث ويضحك ، وحرص شديد عـــلى الاناقة ، وميل الى التحطيب ، ورقص الخيـــــل ، والاســـــراف فى الشراب فى المناسبات الكبرى ، والافراح والاعياد . ولكن لابد لنا من ان نعترف بأن « عزوز » استطاع ، عندما وصـــل الى عتبة الشباب ، أن يترجم كل هذا الغمز الخفى المستور الى معناه الحقيقى ، لقد كانت « أمه » هى الرجل ، وكان أبوه « شرابة خرج » ..وحــاول أن يفهم كيف يــكون « دلدولا » الرجل المطبوع على الشجار ، والبارع فى استعمال الســكين ،

والفتوة الذى لا يهاب الحكومة ، ويدخل السجن شجاعا ، ويخرج منه بطلا ، وكيف جرته زوجته من أنفه ، حينما تزوجها واسلم قياده لها ..

ودخل « عزوز » المدرسة ، وكانت مدرسة أولية ، يذهب اليها أولاد الحى ، وهم يلبسون الجلابيب ، ويحملون معهم غداءهم ، وكان يلبس مثلهم الجلباب ، ولكن اى جلباب .. انه دائما من الحرير ، وعلى رأسه طربوش ، جديد ، لا يكاد يمر عليه جزء من العام حتى يلبس غيره ، اما جيبه فلم يفرغ قط من القروش ، بينما كان زملاؤه ، لا يعرفون غير الملاليم الصغيرة فهو من جميع الوجوه ، صبى مدلل ، وقد أحس بمكانته هذه عندما الف المدرسة ، ورأى كيف يضرب زملاؤه بلا رحمة ، وبلا ادنى سبب ، بالكفوف على الوجه والقفا ، وبالعصا على الايدى والارجل ، بينما لم يزد نصيبه هو من العقاب ، عن التوبيخ واللوم ، او شد أذنه عند الخطأ الفادح · ولكن لم يكن ذلك كله تدليلا غير مشروع ، فقد كان « عزوز » صبيا ذكيا ، شديد الانتباه الى ما يقال له فى الدرس ، نظيف الجسم والملبس ، محترما لنفسه ، قليل الكلام ، متزنا معقولا . وقد طالت قامته قبل الأوان ، وبدا للناس كالشاب ، وكان بنيان جسمه سليما جميل التكوين ، كأبيه ، على ما يقوله أهل الحى ، كما كان وجهه وسيما لطيفا ، مثل أمه ، كما يرى هو بعينى رأسه ..

والحق أن مدرسى المدرسة الاولية ـ وكان عددهم كلهم ثلاثة بما فيهم الناظر كانوا يحبون « عزوز » وينادونه باسم التدليل هذا مع أن اسمه فى أوراق المدرسة « عبد العزيز » ـ ولكن أحد هؤلاء المدرسين امتاز عن زميليه الآخرين ، باظهار حبه واعجابه ، بعزوز ، وقد سر عزوز ان يكون محل عطف مدرسه هذا ، لانه كان اصغر المدرسين الثلاثة ، واكثرهم اناقة وأميلهم الى المرح والدعابة ، فكانت حصته لطيفة ، وكان جميع اولاد المدرسة يحبونها .

وفى ذات يوم عاد عزوز من الخارج ـ وكان اليوم يوم عطلة ـ فاذا به يجد مدرسه المحبوب ، فى حجرة المسافرين ، فى بيته وأمه على مقربة منه ، تحييه ، ويبدو عليها السرور بهذه الزيارة . واحمر وجه عزوز خجلا ، وارتبك ، ولكن امه ، نادته وأدنته منها ، وقبلته ، وطلبت اليه أن يحيى حضرة « الخوجة » فقد كانت كلمة «الخوجة» لقب المعلمين والمدرسين فى تلك الأيام، فحياه وأراد ان ينصرف ولكن أمه استبقته ، وراحت تتحدث بطلاقة مع مدرسه ، وسمعها تناديه باسمه المرة بعد المرة ، فى شىء من الاسراف « يا منسى افندى يا خويا » ، ومنسى افندى ، يحاول أن يتكلم فلا يستطيع الا نادرا ، فقد كان سيل حديث أم عزوز متدفقا ، وقد قنع آخر الأمر منسى أفندى بالضحك . أى ضحك .. ضحكات عالية صافية رنانة متلاحقة ، ملأت قلب « عزوز » بالسرور ، وملأت جنبات البيت كله بالبهجة .

واعتاد عزوز بعد ذلك ان يرى منسى أفندى فى البيت ، ولم تستوقفه كثرة هذه الزيارات ولم يضن بها . بل انه كثيرا ما صحب منسى افندى من المدرسة الى البيت ، وكثيرا ما بقى فى حجرة المسافرين مع منسى افندى وحده ، حتى تفرغ أم عزوز من الاعمال الكثيرة التى كانت تباشرها .

ولكن ما اكثر ما يتكلم الناس .. انهم لا يطيقون ان يدعوا انسانا فى حاله . وللناس فوق ذلك عادة كريهة ، ابتدأ عزوز يعرفها ، فهم لا يقولون ما يريدون قوله ، مباشرة ، ولكنهم يلفون ويدورون ، كانما يطيب لهم حينما يغرزون فى جسم الانسان مسمارا ، ان يديروه فى لحمه لكى يكون اكثر ايلاما وأشد تعذيبا .

ان اشارات زملائه الصغار ، وبعض الذين يمر بهم فى الشارع ، من النساء والرجال ، والنساء على وجه خاص ، الى منسى أفندى تشعره بان زياراته لأمه ليست بالعمل اللائق .. وابتدأ « عزوز » يتحاشى الاقتراب من منسى أفندى ، ومن التردد عليه فى المدرسة ، ومن الخروج معه منها الى البيت .. ولكن لاى شىء تتسع حيلة صبى صغير ، يحب أمه كل هذا الحب الكبير ، ويحب ايضا منسى افندى ، وضحكاته الرنانة ووجهه اللطيف ، وحركاته الجذابة .

ولكن الأمر زاد ، فالناس لم تكف عن هذا الكلام الغامض المؤلم وعزوز قد أسرع الى الشباب اسراعا شديدا . فصوته دبت اليه خشونة ، ونظرته الى الناس أخذت تتغير ، فدخل منها الى حياته شىء جديد ، هو انه رجل البيت ، وان أمه يجب أن تكون فى حمايته .. ولكن أمه بقيت أمامه أجمل النساء ، بل أجمل من فى الدنيا ، ورائحتها لا تزال محببة اليه ، ومشيتها فى الطريق أو المنزل ، تعجبه

ولكن أمه العزيزة ، انقذته من نفسه ـ فقد كانت لماحة ، فأدركت بذكائها الذى عرف آثاره العظيمة فى المستقبل ، ان ابنها بدأ يتململ من زيارات منسى أفندى ، فأخذت هذه الزيارات تتباعد وتتناقص ثم انقطعت .. وفى السنة الدراسية التالية ، دخل عزوز مدرسة ابتدائية اهلية ، ذهب اليها فى بذلة بدل الجلباب ، ولم يجد فى مدرسيها جميعا ، من يستحق ان يستأثر باعجاب خاص .. وبقى على عادته القديمة ، تلميذا مجدا ..

ولكن الهدوء الذى ساد نفسه باختفاء منسى افندى لم يطل فقد ظهر على مسرح حياته وحياة امه « معلم » كان يسمع اسمه بين الحين والحين ، باعتباره صديقا حميما لأبيه ثم منافسا شديدا له فى العمل واللهو ، وسمع ان المنافسة فى سباق الدوكار ، والديوك الهندية ، وفى العمل ، أدت الى انهاء الصداقة بين « ابى عزوز » وبين المعلم « ابو سنة » ، ثم علم ـ من الاحاديث العابرة ـ ان حالة « ابو سنة » تدهورت ثم بدأ يتردد على الدكان الذى تديره أمه .. وفى ذات يوم ، دخل الى المنزل ، ليرى « ابو سنة » خارجا وأمه تودعه على عتبة الدار التى كانوا يسكنونها ، ولاول مرة أحس « عزوز » بالكراهية لشخص . ونظر الى صديق أبيه ومنافسه ، فلم يجد فيه الا كل ما يحب ، لقد كان رجلا طويلا عريضا ، ذا صوت ناعم ، يرتدى جلبابا بلديا جميلا ، ولما وقع نظره على « عزوز » هتف : « أهلا .. ابن أخويا » ثم عانقه عناقا سريعا خفيفا كما يعانق الرجل الرجل ، ثم قبله فوق كتفه « يا للرجل انه صديق وفى وقد احسن استقبالى ، وعاملنى كند له وزميل » هكذا قال عزوز لنفسه ، ولكنه حينما نزل معه الى عتبة الباب الخارجية ، ليودعه ، احس بانقباض شديد . فهو

يكره هذا الرجل . لماذا ؟ انه لايعرف . وصعد الى امه ، فلاحظ تورد خديها ، ورأى فى حركتها خفة لم يعهدها ، بل انه رأى فوق ذلك اضطرابا يشوب كلامها . ولم يطل عزوز التفكير فيما رآه ، وانصرف الى حاله ، كأنه لم يلاحظ شيئا ، وكان زيارة « أبو سنة » لم تحدث .. ولكن زيارات « ابو سنة » توالت ، واهتمام أمه به ، بدا واضحا . فانه لم يعد يزورها فى المنزل فقط ، بل انه أصبح يتردد عليها فى محل العمل ، ويطيل الجلوس ، ويصرف بعض الأمور .

وفى أصيل أحد الايام ، رأى عزوز « ابو سنة » فى الدوكار الذى خلفه أبوه ، والذى كان يركبه عزوز مع أحد عمال المحل بين الحين والحين ، دون ان يشاركه فى هذه الميزة أحد .. عربة أبيه يقودها « أبو سنة » ؟ وأبو سنة هو منافس أبيه الاول .. وغلا الدم فى رأس عزوز ، ولما مر به الدوكار ، مارقا كالسهم ، ادار عزوز رأسه ، بحركة لا شعورية وقد جمد فى مكانه ، ولما اختفى الدوكار عن عينيه ، رأى نفسه يقول : ابن الكلب !

ولم يستطع عزوز ان يخفى شعوره نحو أبو سنة .. انه يحب أمه حقا ، وانه لا يأبه لما يقوله الناس عنها وعن ابو سنة فهى لا تزال فى عينيه أجمل النساء ، وأعز الأمهات ، وأبهى ما فى الدنيا . ان صوتها فى اذنه ، أحلى من أصوات كل اللواتى كن يغنين فى تلك الايام . وان مشيتها ، لا تزال تخلب لبه ، وهو الان شاب ، يشعر بمعنى هذه المشية ، بشعور الابن والشاب معا ..

وأحست الأم بعواطف ابنها نحو أبو سنة ، ولكنها على غير العادة ، لم تأبه لشعوره . وكان ذلك أول مصاب نزل بعزوز ، فقد كانت حياته حتى ظهور أبو سنه سعادة كاملة . ولكن أبو سنه ، أقام بينه وبين أمه حاجزا . صحيح ان هذا الحاجز كان رقيقا ، ولكنه اعتاد الا يكون بينه وبين أمه أى حاجز .. لقد بقى ابنها الصغير ، بعد ان أوشك ان يكون شابا ، أنها لا تزال تدخل معه الى الحمام ، وتصب بيدها الماء على جسمه ، فيحس لوقع اصابعها على بدنه العارى بدغدغة لطيفة . وهى لا تزال تعامله كطفل ، تغير ثيابها أمامه ، فيتعلق بعنقها ، ويقبل هذا العنق وكتفيها ، وصدرها ، وذراعيها ، عشرات القبلات ، وهى تضحك وتضمه الى صدرها ، وتقبله بدورها على خديه ، وجبهته ، ثم تأخذ يديه فتقبل كل اصبع من أصابعه ..

وزاد الحاجز مع الايام سمكا .. فقد لاحظ عزوز ان أمه بدأت تشرد بخاطرها .. انها ليست معه كما كانت دائما . ونفوذ « أبو سنه » يزداد فى المحل ظهورا وثباتا .

ولم يطق عزوز ، فقد انتهز فرصة جلوسه مع امه وحيدين بعد العشاء ، وقال وهو مطرق : عاوز اقول لك حاجة يامه .. والتفتت اليه مذعورة : خير يا حبة عينى .. وتلعثم الولد ، ولم يستطع ان يتكلم ، واسرعت اليه أمه ، واحتضنته بشدة ، ولم تسأله عما كان يود ان يقوله ، ولم يقل هو شيئا ..

ومرت الايام ، وقد ساءت حاله فى المدرسة ، وابتدأ يهمل دروسه ، واخذ المدرسون يعاقبونه كما يعاقبون الآخرين ، وقبل ان تصل السنة الى خاتمتها ، انتقل عزوز ، من طائفة المجدين الهادئين المحبوبين ، الى طائفة مثيرى الشغب ، والمتمردين على النظام .. فلما انتهت السنة الدراسية ، وبدأت العطلة ، كانت هذه العطلة بشهورها الطويلة ، فرصة كاملة لعزوز ، ليتعلم من فنون الشقاوة وصور الايذاء ، ما جعل أكثر أهل الحى ، يقولون ان روح أبيه قد تقمصته .

ورأت أم عزوز نفسها مضطرة ان تفاتح ابنها فيما طرأ على حاله .. فلم تجد فيه ، الابن الصغير اللطيف ، الذى كان يطرق حياء ، بل رأت شابا فظا شرسا ، يكاد يحدقها بنظرات عينيه .. ولكنه فى الحقيقة لم يكف عن حبها ، وكانت هى تحس بغريزتها ، انها ترجع عنده الدنيا كلها . ومع ان « ابو سنة » كان يود من كل قلبه ، وبكل جوارحه ، أن يحل محل صديقه الذى مات ، فى البيت والعمل ، فانه ادرك بغريزته كذلك ، ان ذلك مستحيل ، فقد رأى فى عزوز ، عائقا خطيرا دون تحقيق هذا الامل ، كما رأى فيه خطرا كامنا لا يهدد سعادته فحسب بل يهدد حياته أيضا فقد ظهرت على عزوز مظاهر الرغبة فى المشاكسة ، واتضحت معالم وجهه ، فبدا وكأنه والد عزوز قد بعث من القبر ، وقد زاد جمالا ، وزاد شبابا ، وزاد ارادة وتصميما .. وحاول « ابو سنة » ان يؤخر قراره ما استطاع الى ذلك سبيلا ، فاخذ يتقرب من عزوز مخفيا حبه وتدلهه نحو أم عزوز ، كما قلل من تدخله فى شئون المحل ، ولكن كل هذه المحاولات ذهبت ادراج الرياح . فقد بقى عزوز ، متباعدا ومترفعا . وبقيت مودته وصداقته بل الهدنة معه ، أبعد من ان يطولها أبو سنة بيده ، وطوى « أبو سنة » صدره على ألمه المضنى وجرحه العميق وأخذ يرتب انسحابه شيئا فشيئا ، وهو لا يستطيع ان يرفع عينه عن أم عزوز ، فلقد أحبها حبا شديدا ، وكانت هى موشكة ، ان تفقد عقلها ، وان تلقى بنفسها بين ذراعيه ، لولا حبها العظيم لعزوز ، وخوفها الاعظم منه وتعاون الحب والخوف معا ، على انقاذها من براثن هواها .. واختفى ابو سنة ، كما اختفى منسى افندى من قبل

ومرت الايام ، وأم عزوز ، تباشر عملها ، فى نشاط وهمة وحذق ودراية ، ولكن الذين يحسنون قراءة الوجوه استطاعوا ان يلمحوا سوادا تحت العيون البراقة المتألقة ، وفتورا فى الهمة غالبته أم عزوز بارادتها ، ولكنها لم تستطع أن تقضى عليه تماما .. أما حبها لعزوز فلم ينقص ، ولكنه اختلط بمشاعر جديدة انقصت من قيمته ومن نوعه . فقد كان حبها لعزوز بالامس ذهبا خالصا ، أما بعد اختفاء « أبو سنة » فقد اختلط هذا الحب بالخوف وبالعتب والمرارة.. لقد كان أبو عزوز ، تابعا لها وخادما لارادتها ، وهى لم تخنه قط ، ولم تحب سواه . ولكن ابنه الصامت الذى يحبها أكثر مما أحبها أبوه أصبح يحكمها ويوجهها حيث شاء ، مع انه لا يزال صبيا فى الخامسة عشرة ، لم ينبت له شارب

هكذا الدنيا ، لا يعرف الناس كيف تسير !!

ولكن أم عزوز التى لا تنفد حيويتها ، ولا ينقطع المعجبون بها ، وجدت فى «الدروكلى » معجبا جديدا .. وكان « الدروكلى » مجرد عامل عند أم عزوز . نشأ فى رعاية والد عزوز

لا يعرف له الناس أبا ولا اما ، حتى قال الذين يظنون السوء انه ابن غير شرعى له . فقد كان ينام فى المحل ، ويأكل مــع المعلم فى بيته ، ولم يفارقه قط . على خلاف بقية العمـــال جميعا . وكان الدروكلى ، ضخما ، كوالد عزوز ، فى مثل طيبته ومثل قوة بدنه ٠ وكان عاملا بارعا حذق الصنعة ، وتفوق فيها على الجميع ، وكانت امانته وجلده على العمل ، وبعده عن كل لهو ، حديث الجميع . وكان خجولا ، لا يختلط بأحد .. ولما خلت حياة ام عزوز من كل رجل . لما مات أبو عزوز وانسحب منسى آفندى ، وهرب ابو سنة ، لم يعد لأم عزوز صـــديق يؤنس وحدتها ، الا الدروكلى . وقد كانت تعامله دائما بشدة وغلظة . وكان يقابل هذا العنف ، بتسامح ورضا .. ولما فترت هى عن العمل قليلا ، اكمل بهمته ونشاطه ، ما نقص عندها .. وزاد العمل نجاحا ، وزاد الربح . وفى ذات مساء ، كانت ام عزوز والدروكلى فى المنزل ، يقـــومان بحســـاب . فسألته بغير تحضير سؤالا خطر على بالها فادهشها رده عليـــــه فقالت : وبعدين يامدهـــول ٠٠ مش حتشوفلك وليـــه تلمك ، واطرق الشاب ، وقد عقد الحياء لســـانه ، ثم رفع رأسه اليهـــا ، وتلاقت عيونها بعيونه ، ولم تدر ماذا دهاها .. ومنذ هـــذه اللحظة ، أحست ان كل ما يعمله الدروكلى ، ليس عن امانـــة ووفـــاء فحسب ، انمـــا كان من وراء ذلك ، شيء آخـــر ، انه الحب ..!

وسرحت أم عزوز بخاطرها .. الا يعفيها هذا الحب من هذه المطاردة ٠ او هلا يعفيهـــا من ابنها ، من هذه المراقبة ، واملت المرأة المسكينة ، فى المستقبل خيرا ، وتمنت ان يحدث شيء ما لا يحرجها ، ولا يسبب لابنها شقاء .

ولكن لم تزد الامور الا تعقيدا .. فالدروكلى منذ تلك اللحظة، امتلأ بثقة فى النفس زادت مع الأيام ، فقد أحس انه رجل هذه المرأة ، وانه ليس تابعا لها ، ولا عاملا من عمالها . وأحست هى انه جدير بكل خير .. بقلبها ! ولم تستطع ان تفسر لنفسهـــا هذه الشجاعة التى تسلحت بها هذه المرة ، أمام عـــــزوز . فالدروكلى ، كان فى المحل منذ كان ابوه . وهو خير عمال المحل وهو يمنحها من جهده ووفائه ، ما لا ينكره أحد فماذا يحدث لو أنها مالت اليه ثم تزوجته .

وابتعد عزوز عن أمه تماما .. انه بقى يحبها ، ولكنه عرف لنفسه ، طرائق للهو ، ودروبا للشقاوة ، تصرفه عن تعلقـــه الشديد بها . وقد اعطته نقودا كثيرة لا لتسعده فقط بـــل لتبعده عنها أيضا . ونبت شاربه قليلا ، وفرح بمظاهر الرجولة المبكرة ..

وعاد ذات يوم على غير عادته مبكرا الى البيت، ورأى الدروكلى فأحس ان أمه منحت من نفسها لهذا العـــامل أكثر مما يجب ، فاندفع نحوه بلا تمهل وأمسكه من تلابيبه ، وهزه هزا شديدا، وامتقع وجه الدروكلى ، اذ شعر بأنه موشك أن يبطش بابن معلمه وبأحب الناس الى قلبه ، أحب الناس عنـــــده هو .. فتماسك ، ولم يرد على عزوز ، قانعا بالتخلص منه برفق .

وأحس عزوز ، أن أمه لم تعد تخشـــاه ، وأن خصمه فى هذه المرة أقوى من الجميع .. ولم يكلم امه فى تلك الليلة ، ولـــم تكلمه أمه ، وفى الصباح ، فتح الصندوق الذى يعرف أن امـــه تضع فيه بعض نقودها.. فأخذ منه مبلغا ، وبعض الحـــلى وترك لأمه الكثير ، وذهبت أمه الى الصندوق وفتحته ، وهى تعلم عن يقين ، ان ابنها فتح الصندوق ، وحمل معه ما فيه .. ولكن ما تنبأت به ، تحقق فى جانب ، ولم يتحقق منه جانب آخر .. فابنها فتح الصندوق ، ومد يده الى المال ، ولكنه لـــم يأخذه كله . وامتلأت عيون ام عزوز بالدموع ، فقد رأت فى هذا ابلغ ما عبر به عزوز عن حبه لها .. انه لم يجردها من المـــال ولكنها احست انها فقدته ، فسقطت على الارض كالمغشى عليها فلم تكن تحب أن تقع عليها عيون الناس ، وهى تتعذب . وقد عاشت حياتها بين الناس قوية وذات سلطان ومرت ايام وتزوجت الدروكلى .. ولم يعد الناس يذكرون عزوز ، ولم ترض هى أن تحدث عنه احدا .. فقد بقى حبها له ، وألمها لفراقه ، وعتبها عليه ، شأنا خاصا بها وحدها ، حرمها المقدس الذى لا تســمح لأحد أن يدوسه بقدمه .

ولما خرج عزوز من بيت أمه ، أحس انه يسير على غير هدى ولم يدر اين يذهب . فقد آلف ان يعيش فى كنف امه ، وان تكون هى كل دنياه ، فالانسلاخ منها ، والاستقلال عنها ـ كان أشبه شيء بالمستحيل ولكنه اقدم على هذا المستحيل ، لانه لم يكن امامه بديل فقد كانت أمه منذ فتح عينيه على الدنيا ملكا خاصا به ، ولم يشاركه فى هذا الملك ، انسان حتى ابـــوه ، تركها له وحده وقد كان يرى العيون تتعلق بها ، فيـــداخله غرور عظيم بان هذه المرأة الجميلة المرغوبة ، هى له دون غيره من الناس . ولقد طرد من حياتها الرجل بعد الرجل ، قبل ان يشب عن الطوق ، فقد كان حبها له ، حاميا لها من ان تسقط بين ذراعى رجل آخـــر غير أبيـــه . ولـــكن كل هذا تغير فقـــد أحبت أمه الدروكلى ، وستتزوجه ، ولو بقى معها عزوز لما كان أمامه الا واحد من سبيلين اما ان يقتل الدروكلى ، واما ان يقتلها .. وقتل الدروكلى ، سيعذبها ، لأنه هو سيقتل بعـــد ذلك ، ستقتله الحكومة ، فلابد اذن من الفرار .. ولكن الى أين ؟

الى مدينـــــة الاسماعيلية ـ ولكن لماذا مدينة الاسماعيليـــة بالذات ؟ لانه كان قد سمع بعض اصدقائه انها بعد الحرب ، قد ظهـــرت فيها بعض « الورش » . وركب سيارة اجرة مع اخرين اليها . وطوال الطريق لم ينتبه الى كلمة واحدة ممـــا تبادله ركاب العربة فيما بينهم من حديث . فقد كان غائبا عن الدنيـــا . كان مع أمه يرى نفسه فى أطوار حياته المختلفة طفلا وصبيا .

يراها فى الماضى البعيد وفى الماضى القريب ، ويشم رائحتها ويبدو له وجهها الجميل وعيناها الضاحكتان . كم من مرة فكر فى أن يقف العربة ويعـــود من حيث أتى . وكم من مرة احس بانه يود أن يبـــكى ، بل أن ينفجر فى البكاء وكان يتساءل : « لماذا لم أقف العربة ..؟ لماذا لم أبك ؟.. أهناك شيء أقوى منى يمنعنى من النزول من هذه العربة اللعينة مع اننى اود بكل جارحة فى نفسى ، بكل عصب فيهـــا ، بكل قطـــرة دم فى جسدى ان ارجع الى أمى واحتضنها واضمها الى صدرى ، وأقبلها من الرأس الى القدم .. ما الذى يمنعنى من البكاء ؟

ايمنعنى هؤلاء الناس الذين لا اعرف من هم ، والذين احاول ان اركز عيونى على وجوههم لاراهم ، فلا ارى الا ضبابا ، انهم خلف ستار صنع من شىء لا أدريه » على هذا النسق جرت خواطر عزوز ولم يفق من حواره الداخلى الا عندما سمع بكاء طفل ، فنظر فوجد الى جواره سيدة تحمل رضيعا وقد اسلمته ثديها ، وراح يملأ فمه من لبن امه ، حتى سال على جوانبه . وشعر بالحسد يكوى اضالعه .. لقد حسد هذا الطفل الذى يتقلب فى احضان امه ، مستأثرا بثديها دون جميع الناس من الرجال والأطفال .

ولما وصل الى الاسماعيلية جلس على مقهى ، شاعرا بالضيق والانقباض ، وبالخوف أيضا . فهو يواجه العالم وحيدا ولكن يده لامست عفوا النقود فى جيبه ، فاحس بشىء من الطمأنينة ، وراح يبحث عن فندق ينام فيه ، ولم ينم طوال الليل ، فلما أشرق الصبح التالى ، كان مهدودا منهارا ، فلم يستطع ان يقوم ، ثم تمطى وما لبث ان راح فى سبات عميق ، فلما دقت الساعة الثامنة ، هب مذعورا ، فقد رأى فى نومه ، كابوسا مزعجا وقبيحا .. رأى نفسه يزف الى عروس ولم تكن هذه العروس سوى امه ، ولما خلا بها خلع عنها كل ثيابها ، ثم رأى فى الحجرة ، سلما طويلا جدا من الخشب ، يكاد يقع على راسه ، وكلما اراد ان يدفعه ، مال اليه السلم ، وهو عار مثل امه ، ومع انه يعلم انه عار الا انه كان يرى نفسه مرتديا جلبابا طويلا شبيها بجلبابه فى المدرسة الاولية. ومع ذلك فان السلم لم يقع عليه ، وان كان يأبى أن يعتدل ، وبقى هكذا حتى استيقظ وهو يلقف أنفاسه .. واخذ يطوف فى المدينة باحثا عن عمل ، وانقضى اليوم الاول ، بلا جدوى ، وفى اليوم التالى قاده طفل الى مصنع موبيليات ، وعرض نفسه على صاحب المصنع ، وكان شيخا طيبا فساله عن بلده وعن سبب مجيئه الى الاسماعيلية ، فاخبره بان امه ماتت ، بعد أن مات ابوه ، فالحقه بالمصنع ، وفى المساء اخذه معه الى بيته لما لاحظ من علامات حزنه الشديد وانقباضه وخجله . ووجد عزوز فى البيت اطفالا وصبيانا وشبانا كثيرين فقد كان مضيفه زوجا لامرأتين خصص لكل منهما جانبا فى البيت الواسع الذى كان يعيش معه فيه ، وكان له من الزوجتين أولاد يعيشون معا بلا تمييز ولا فارق ..

وبعد أيام ، ذهب عن عزوز خجله ، واصبح واحدا من افراد البيت ، وكان من بين أولاد المعلم شاب فى مثل سنه ، يعمل فى المصنع ، فتحابا واصبحا صديقين متلازمين . وأحب عزوز الصناعة الجديدة ، وتقدم فيها تقدما سريعا ، وكان على رأس عمال المصنع ، شاب ، وصل الى مرتبة « الاسطى » بفضل نشاطه ، وامانته ، وقد ترك له الشيخ صاحب المصنع ، ادارته فضاعف ذلك من اهتمامه بالعمل ، ولما انضم عزوز الى عمال المصنع ، وجد فى هذا الاسطى الشاب استاذا يستحق الحب ، ولم يكن حبه بلا صدى ، فقد شمله الاسطى ، بعنايته ، وبفضل هذه العناية ، اصبح عزوز فى فترة قصيرة صاحب مكانة بين زملائه عمال المصنع .

وطابت الحياة لعزوز فى الاسماعيلية ، وتغلب على ضعفه الشديد امام فكرة العودة الى امه ، التى كانت تساوره دائما

وبدا جرحه يندمل شيئا فشيئا ، حتى لم تعد امه عنده سوى ذكرى لطيفة ، لا تثير فى نفسه ، ما كانت تثيره فى ايامه الاولى بمدينة الاسماعيلية . ولكن الموت دهم الشيخ صاحب المصنع ولم تتفق زوجتاه وأولاده على ادارته ، فباعوه واقتسموا ثمنه بينهم ، واضطر عزوز الى البحث عن عمل ...

وبدلا من البحث عن عمل ، رأى عزوز نفسه فى القاهرة . ذهب الى بيته الذى ولد فيه ، ونشأ وكبر فى رحابه وقلبه واجف ، وهو مشفق من مقابلة أمه ، ومن رؤية زوجها ، ولكنه لم تساوره لحظة فى انه سيفاجأ بشىء لم يخطر له على بال ..

لقد سار فى الشوارع المؤدية الى دكان أبيه ، فرأى كل شىء فى مكانه لم يتغير : الحوانيت على الصفين هى هى ، واصحابها يمارسون أعمالهم فيها كالعهد بهم ، كانهم لم يبرحوا مكانهم منذ كان عزوز فى القاهرة ، والمارة فى الطريق ، والمطلات من النوافذ ، واصحاب العربات على النواصى ، والباعة المتجولون فى الشوارع ، الجميع هم هم ، فلم يبق الا ان يصل الى بيته ليراه كما تركه وليرى تحته الدكان ، وقد اصطفت أمامه الخيول ، وتناثرت عربات الركوب ، وعربات البضاعة ، وجلس على مقربة منها الاسطوات فى المقاهى المجاورة ، يحتسون اكواب الشاى ، ويشدون انفاسا طويلة من « الشيشة » والجوزة ..

وقد كان فى وسع القادم الى « الدكان » ، من اول الحارة ان يرى العربات والخيول فى آخرها ، ولكن عزوز لم ير شيئا فحل محل خوفه من مقابلة أمه المتزوجة ، الخوف من عدم رؤيتها ، وأسرع فى خطاه ، حتى وصل الى نهاية الحارة ، حيث استطاع ان يرى بعينى رأسه ان مخاوفه قد تحققت . فالدكان مغلق ، وباب المنزل مفتوح ، ولكن كل ما هنالك يؤكد ان امه قد تركت الحى كله .. واقترب عزوز فى حذر الى صبية خرجت من باب المنزل وسالها « فين أم عزوز » ، وجرت الصبية وهى تقول : « أنا عارفة ؟ » ودارت رأس عزوز أن ام عزوز ، لم تعد سيدة هذه الناحية من الحى ، فالاطفال لا يعرفونها كما كانوا يعرفونها منذ سنتين أو ثلاث ، ولم يكن فى حاجة الى مزيد من البحث فكل اهل الناحية يعرفونه جيدا وان كان قد كبر ، وتغير شكله ، ومظهره ، ولكن الذين عاشروه طويلا ، يستطيعون ان يتعرفوا عليه ، وفعلا احاط به اكثر من رجل وامراة ، واحسنوا استقباله ، ودعوه الى بيوتهم ، واطالوا السؤال عن احواله ، ولما سالهم عن أمه ، بدت عليهم دهشة عظيمة ، فانهم لم يكونوا يتصورون انه انقطع عن أمه هذه المدة كلها ، ولما عاد يسال عن أمه ، بدا عليهم وجوم ، ولم يستطع ان يتبين منهم الا بعد جهد جهيد انها تركت المنزل ، وباعت الدكان ، وان الدروكلى بعد أن تزوجها ، ادمن الحشيش ، واهمل العمل فى المحل ، وان الخلافات بينهما لم تكن تنتهى وانه دأب على الاعتداء عليها بالضرب ، وانها فرت منه اكثر من مرة . ولكنها كانت لا تلبث حتى تعود اليه ، وانها هى نفسها بدأت تشرب الخمر ، واستدانت ، ورهنت البيت .. ثم اختفى الاثنان .. وانقطعت كل اخبارهما ..

وسافر عزوز الى الاسكندرية ، بحثا عن عمل ، وأقام فيها ، واستقر ، وفى ذات مساء بعد انتهاء العمل ، قصد هو وبعض

اخوانه مقهى ، قريبا من الميناء ، ثم اقترح احدهم ان يزوروا منزلا ، فيه امراة وفدت من مصر حديثا . ورفض من رفض ، واعتذر من اعتذر ، فلم يلب الدعوة الا ثلاثة كان احدهم عزوز ..

كان الجو فى هذه الليلة فى اغسطس حارا ، والأجسام تسبح فى بحر من العرق ، ولما وصل الشابان الى أول الحارة التى يقع فيها المنزل الذى يقصدانه رأى عزوز على ناصيتها عربة تحمل بطيخا ، تتوسطة بطيخة مقطوعة حمراء ، فاحس بالرغبة فى ان ياكل شقة ، ولكن زميليه ، أبيا عليه ذلك ، فمضى معهما وهو محنق ، حتى اذا وصلا الى المنزل المقصود ، اتجه اليه صاحب الاقتراح .وطرق الباب وعاد يعلن أن المراة موجودة ، وانه صاعد اليها فوعداه بالانتظار فى المقهى المجاور ، وجلس عزوز وصاحبه ، يحتسيان الشاى فى استرخاء وقد هبت عليهما نسمات من البحر لطفت شعور عزوز بالضيق وجاء صاحبه متهللا ، وأخذ يصف لهما المراة صاحبة البيت ، وصفا اثارهما معا ، فقام عزوز ، ومن خلفه صاحبه ، حتى وصلا الى البيت ، وعند أسفل السلم ، صفق صاحبه بيديه ، فأجابت امراة من أعلى السلم ، فصاح « ياست نرجس ، المعلم بيمسى » واجابت المراة ، بصوت غليظ ، كانه صوت رجل : أهلا وسهلا .. يا مرحبا » ولكن الصوت كان خاليا من اى فرح حقيقى بالزائر ، واحس عزوز بانقباضه يعاوده ، فقد وقع الصوت فى سمعه موقعا مخيفا فصعد ومعه صاحبه الا ان أقدامه ثقلت كانها كيس رمل فتوقف ، لولا ان صاحبه دفعه دفعا شديدا فصعد كالمنوم .

ووصل الى أعلى السلم ، ولكنه لم يستطع ان يتمه وكانت اللمبة التى تضىء السلم ضعيفة وخافتة ، فلم يتبين ملامح وجه المراة ، ولكنه استطاع ان يرى على كل حال ، مخلوقة معروقة ، ووجها لطخته مساحيق غليظة ، وفتحت المراة له بابا ، فدخل الى حجرة ، وجد فيها أريكة ، وكراسى ثم وقع نظره على نصف بطيخة حمراء موضوعة على مائدة مفتوحة وفى قلبها سكين ذات حد عريض .. فاستولت البطيخة على تفكيره ، وخيل اليه انه سيمد يده الى السكين ليقطع بها قطعة من البطيخ ، ولكن المراة دخلت وراءه ، فاستدار نحوها ، وصرخ .. اما المراة فقد جمدت فى مكانها ولم تتحرك ..

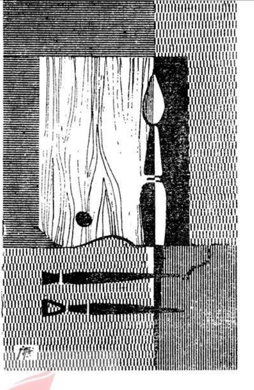
ولم يحتج عزوز الى تفكير .. ولكنه مع ذلك لم يندفع ، فقد سار على مهل شديد الى البطيخة ، واستل من قلبها السكين واتجه نحو المراة . وقد بدا انها تود الا تجرى ، وان تقف حيث هى ، ولكن غريزة حب البقاء ، دفعتها دفعا الى أن تخطو الى الوراء خطوتين وأن ترفع ذراعها أمام وجهها وان تقول فى صوت خافت « فى عرضك » ولم يدر عزوز اذ ذاك ماذا يفعل ولكنه تذكر فيما بعد ، ان نظرته حينما وقعت على وجه المراة راى وجها كريها ، وان اسنان هذه المراة الصفراء استوقفت نظره بالذات ، وأنه راى فى يديها عددا من الاساور الذهبية ، يعرف بعضها من قبل .. كل ذلك مر امامه بسرعة البرق ، ثم بنفس الدرجة من البطء ، وكانه يسأل نفسه اين رأى هذه المراة من قبل ؟ انه قطعا لا يعرفها ، ولكنه مع ذلك يسير نحوها كأن قوة ما تجذبه فى هذا الاتجاه . وكان يعلم فى هذا الوقت أن يده لابد ان ترتفع ، وأن السكين لابد ان تصطدم بشىء فى جسم هذه المراة . ولكنه لم يكن يعلم اى جزء من جسمها ستنفذ اليه السكين ، ان المراة قد ازدادت شحوبا ، وازدادت خطاها تراجعا بينما اخذت عيناها تحدقان فيه تحديقا واسعا وهما لا تطرفان كانما هما عينا ميت . لماذا تطول الثوانى هكذا ، لماذا لا يضرب .. لقد ضرب ، وسمع صرخة ، ثم غاب عن الوجود .

أهو يحلم .. ايكون كل ذلك كابوسا رهيبا .. انه لم يعد يرى هذه المراة فقد رأى بدلا منها الى جواره عسكريا ، يمسك بندقية وأمامه على النافذة البطيخة ، وهو لا يود ان يدفعها الى فمه ، وان ينهال عليها اكلا حتى لايبقى منها شىء .. ولكنه خجل ، كيف يخجل ، وقد قتل الآن امرأة أيخجل من أكل بطيخة أمام العسكرى ، ولا يخجل من الاجهاز على امرأة عزلاء ..

انها الان ملقاة على ظهرها فى الارض تحدق فيه بنفس العينين الواسعتين .. انه ينزل على السلالم ، وسط زحام شديد انه يسمع واحدا يسأل عن الخبر ... كما سمع انسانا يقول : قتل امه . من اخبرهم انها امه ؟ اقال شيئا ونسى انه قاله ؟ متى ؟ ولمن ؟

وعلى ناصية الحارة ، وجد عربة سيارة ، للبوليس ، قد وقفت الى جوار عربة البطيخ ، والعجيب انه فى هذه اللحظة ايضا ، لمح نصف البطيخة التى رآها وفى داخلها سكين عريض .. ولو لم يكن يسير كالنائم ، لتوقف عن السير ، ولحمل البطيخه معه ..







بقلم

الدكتور نعيم عطية

احتفل العالم اخيرا بمرور مائة عام علي ميلاد اكبر مصورى اسكندناوة بلا منازع ، ادفاردمونش ، الذى يعتبر فنه التعبيرى قمة شامخة من قمم الفن الحديث .

اذا كان المصور الهولندى فينسنت فان جوج هو رائد التعبيرية الحديثة ، فقد اضحى المصور النرويجى ادفارد مونش نقطة التجمع الأولى للفنانين الذين نموا التعبيرية كحركة فنية ذات كيان متميز .

وقد ولد مونش فى لوتين بالنرويج عام ١٨٦٣. ودرس الفن فى العاصمة اوسلو . وكان كثيرالترحال والاسفار خارج وطنه وخالط الاوساط الادبية والفنية التقدمية فى المانيا وفرنسا وايطاليا . وفى زيارة قصيرة لباريس عندما كان فى الثانية والعشرين من عمره تلقى الدفعة الحقيقية التى وضعته فى أول الطريق وذلك من لوحات فان جوج وجوجان ولوتريك وبعد اربع سنوات اقام مونش معرضا لاعماله فى «أوسلو» فنال منحة حكومية مكنته من قضاء شتاء بأكمله فى باريس . وفى نوفمبر عام ١٨٩٢ أثار معرضه الذى اقيم فى برلين ضجة كبيرة حتى اضطرت السلطات الى اغلاقه ، مما اكسبه دعاية كبيرة وجمع من حوله لفيفا كبيرا من المصورين الشبان التقدميين .

وقد عبر ادفارد مونش فى لوحاته الاولى «ساعة المساء» (عام ١٨٨٨) و «حديث المساء» ، و «ليلة من ليالى الصيف» ، عام ١٨٨٩ عن الاحساس بالنهار الذى يلفظ أنفاسه الاخيرة ، وبالسكون المفعم باللوعة والحنين الزاحف على الكون فى المساء . وحتى فى لوحته «حديث المساء» ثمة صمت مشوب بلهفة الانصات يقف بين الفتى والفتاة . ربما كانا قد فرغا من حديث عاطفى او ربما تساءلا سؤالا وماتت الاجابة على الشفاه ، وخيم عليهما الصمت والسكون .

وهذه اللوحات ليست مجرد تصاوير لأشخاص فى الهواء الطلق . فان التكوين فى مجموعه يخبرنا بأن المنظر لا يقل اهمية عن الاشخاص فى التعبير عن الاحاسيس المطلوب الابانة عنها . والجدير بالالتفات اليه هو انه لكى يصل مونش الى ابراز تلك العواطف يصور المنظر الطبيعى وقد أفعم بالاحساس الذى تنضح به النفس الانسانية التى يضعها موضع اعتباره . انه يستخدم المنظر الطبيعى كاطار رمزى .



ادفاردمونش ـ صورة قلمية

وفى « الغيرة » نجد ان روح اللوحة كلها يكمن فى المنظر الطبيعى • فلا يبدو على وجه الشاب الذى تصدر اللوحة اى تعبير درامى او انفعال عاطفى ، وفى الجانب الايسر القصى نلمح شخصين ـ رجلا وامرأة ـ لا يزيدان عن أن يكونا نقطتين من اللون • واللون الرئيسى فى الصورة هو البنفسجى مع لمسات من الابيض والاصفر والأخضر • وقد صور المنظر الطبيعى بايجاز بلا افاضة فى التفاصيل ويمكن ان نقول ان التأثير المتولد عن اللوحة ،وهو الاحساس بالغيرة ، انما يتولد عن الالوان المستخدمة •

وقد كتب استاذه كريستيان كروهج متحمسا لهذه اللوحة مركزا الاهتمام على الايقاع اللونى فقال: من الجائز أن اللوحة أكثر اقترابا من الموسيقى منه الى التصوير ، ولكنها على اى حال موسيقى اخاذة ويجدر ان يضفى على مصورها شرف المؤلف الموسيقى •

وقد صور ادفاردمونش ذات المنظر الطبيعى مرة أخرى فى لوحته « قلق » وان كانت ايقاعاته قد تغيرت • فالرجل الذى فى الصدارة الآن نراه فى وضع جانبى وقد دس ذقنه فى راحة يده وشردت نظراته تتأمل البحر • وها هو فى عام ١٨٩١ يصور ذات المنظر ايضا فى لوحة تضمنت رجلا وامرأة خيمت عليهما العزلة على الشاطىء وقدامتد الافق من ورائهما الى اللانهائية • الرجل والمرأة متباعدان وقد استغرق كل منهما فى تأملاته وغاص فى صمته ووحدته على نحو يثير الشجن •

وفى لوحته « فتيات على الشاطىء » نجده قد خلق احساسا بالتوتر والصراع بين القارب فى الجانب الايمن والحلقة المتماسكة من الفتيات المرتديات للثياب البيضاء واللاتى ألصقن رءوسهن بعضها الى بعض ومضين يتهامسن ، بينما خرجت من بينهن فتاة ترتدى ثوبا أحمر وأدارت لهن ظهرها متطلعة الى القارب . لقد اكتملت مقومات الدراما لهذه اللوحة : لماذا اقصيت الفتاة ذات الثوب الأحمر من الرهط المتماسك من الفتيات المتشحات بالبياض ؟ وأين تراها ذاهبة ؟

وفى العديد من لوحات مجموعته « الرعب من الحياة » يتخذ الساحل المتعرج طابعا رمزيا • وفى مجموعته « رقصة الحياة » التى صورها مابين عامى ١٨٩٩ و ١٩٠٠ وهى وصف « للمرأة فى مراحلها الثلاث » نجد أن المشهد الطبيعى هو ذات الشاطىء تحت ضوء القمر •

ان منظر الشاطىء المتعرج لايغيب عن مخيلة ادفارد مونش قط ويوحى خط الساحل الذى يتردد فى لوحاته بأن الانسان ازاء حدود فاصلة لايتعداها. أن له ان يقترب منها ويتأمل ماوراءها بقدر ماوسعت عيناه ، ولكن هل هو بقادر أن يتعداها ؟ هل هو بقادر ان يتخطى الساحل المديد ويخوض فى لجة البحر العميق تاركا خلفه متاعبه وآلامه ، وهمومه وأشجانه ، ورعبه ومخاوفه ، على رمال الشاطىء ؟ والى اى حد ؟ هل ثمة قارب فى انتظاره ليجتاز به البحر الى الارض الموعودة التى يتوق اليها ؟

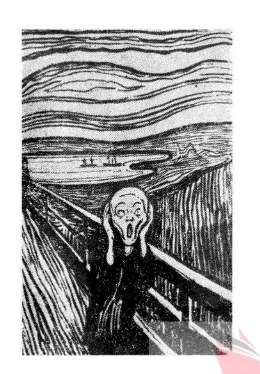
أما لوحة مونش « العاصفة » التى صورها عام ١٨٩٣ ، فقد هز موضوعها كيانه ردحا من الوقت• انها تصور فى الظاهر ليلة عاصفة •• هناك اناس يتطلعون الى البحر بينما وقفت امرأة متشحة بالبياض على مبعدة منهم بالقرب من المقدمة تحدق فى الظلام • وفى الخلف نرى بيتا كبيرا نصف محتجب باغصان الشجر التى عصفت بها الريح العاتية وتنبثق من نوافذه الأنوار • وحتى لو اعتبرنا هذه اللوحة مجرد وصف موضوعى لليلة عاصفة فهى مفعمة بالتأثير الدرامى • ولكن اللوحة انما

هى فى الحقيقة وصف رمزى للعاصـــفة التى تزأر داخل نفس بشرية • ثمة شيء مذهل وهستيرى فى الجو العام للوحة ينذر بالخراب والدمار • وحتى بالرغم من ان التجربة التى ولدت الدافع الأول لهذه اللوحة قد تكون تجربة واقعية فانها طعمت عند المعالجة الفنية بالايحاءات والرموز التى تجعلها واحدة من اكثر لوحات المناظر الطبيعية تعبيرا عن نزعة مونش واستخدامه للطبيعة كمرآة لما يعتمل فى النفس البشرية من عواطف متصارعة •

واذا تأملنا لوحات ادفارد مونش ورسومه بصفة عامة نجد خطوطه ثقيلة حزينة غير متكسرة تندفع الى اعلى فى اقواس مكتسحة ، ولكنها لاتلبث ان تنحدر نازلة بقوة لاتقاوم كما لو كانت تنجـــذب الى اسفل من فرط ثقلها • وتبدو شخوصه منحنية فى استرخاء وانشغال بال واستسلام لايخلو من التحفـــز حتى فى مناظر الرقص حيث يتوقـــع المرء عادة المرح والحبور • وتكويناته غير مكدسة • وألوانه وفيرة الضوء ولكن فى قتامة . والاردية الشاحبة التى تكسو العديد من النساء فى «رقصة الحياة» وضاءة مشعشعة بالمقابلة للالوان القاتمة التى تسود اللوحة • وتضفى الوجوه المحملقـــة والشخوص التى لاتكاد تبدو ملامحها حيـــوية عميقة ومكبوتة على انتـــاجه • وتختلط فى فنه لا واقعية الحلم بالواقع المتمثل فى طبيعة تثير فى النفوس الرهبة والمهابة • ومثل الكتاب الاسكندنافيين المعاصرين له نظر مونش الى حياة الانسان من الزاوية النفسية • ولكنه مالبث ان غذى فنه ايضا بدفعات اسطورية • وهكذا خلق رموزا حقيقية •

ولقد التقى ادفارد مونش فى احلامه ورؤاه بالمسوخ والنساء العاريات اللاتى يرقصن رقصات المـــوت الكئيب ، وبالبيوت المسحورة التائهة فى الاحراش على شاطىء البحر ، وعرف تلك الوحدة اللانهائية التى تخيم على المناظر الخلوية الحزينة التى ينبثق من أرجائها فجأة رعب لايدرك كنهه ولايمكن وصفه حتى يضحى صرخة تمزق السكون المخيم عـــلى الطبيعة •

هذه الصرخة اطلقها مونش مرارا عندمـــا كان يضنيه اليأس المتسلط عليه من جراء احساســـه بأن قواه العقلية تتبدد كالدخان • على ان مونش قد تغلب بشجاعة بطولية على الجنون الذى كان يتهدده فى شبابه • وكل لوحاته التى صور فيهـــا نفســـه



تدل على حالته النفسية تلك • وتعكس قلقه ومخاوفه فى صوره المختلفة بايجاز محكم وتركيز حـــاد • وتمثل لوحته الخيالية « الكرمة العـــذراء » وجهـــا زائغا يشبه الى حد ما وجه مونش ذاته • وقداقترن على نحو غريب ببيت تعانقه عنـــاقا حـــارا كرمة لفاء تضفى حمرتها على ذلك البيت رواء وبهــــاء وعظمة ، وتبعث فينا التساؤل عما اذا كان الرجل صاحب الوجه الزائغ قد فـــر من ذلك البيت الذى نحس بانه مسكون بالاشباح ؟ أم ان صاحب ذلك الوجه قد أضحى بدوره شبحا من الأشـــباح التى تسكن ذلك البيت من فـــرط معاشرته لها ؟ ان خيالات مونش خيالات تنتمى الى عالم مبهم غامض لايجد تفسيرا منطقيا • عالم من الاشباح والاحاسيس المجهولة ورقصات الموت ، ونشعر ازاءها بغلبة الانفعال الداخلى على الأسلوب الجمـــالى • وهو خصيصـــة حاسمة من خصائص التعبيرية اذ هى الفن الذى يجد الشكل نفسه منهزما ازاء ماينفخ فيه الحياة على الدوام • او بعبارة اخرى هو الفن الـــذى تستحق فيه الروح الكيان الذى تتجسده •

ويتخذ الفزع عند مونش صورة « الصرخة » وهذا النداء القلق الذى **ينطلق عبر الفضاء** يضحى فى لوحة من لوحاته امرأة تعدو فى بيداء فسيحة وقد الصقت يديها براسها **متخبطة على** الدوام بالفراغ الذى هو بالنسبة لها عدم ملموس وتجربة واقعية تجاهد فى سبيل الخروج من براثنها ·

وقد أعطى مونش ذاته تفسيرا غريبا للوحتـــه « الصرخة » قائـلا : لقد أحسست بالصوت المهول عبر الطبيعة · ولكن ترى من اين يأتى ذلـــك الدوى ؟ هذا ما لا **يمكننا ان نعـــرفه قط** ولم يكن مونش ذاته يعرفه ما دامت تلك اللوحة انمـا كانت انعكاسا لاشعوريا لمخاوفه المضطرمة فى اعماقه ·

ولقـــد روى معارفـــه الكثير عن نوبات الرعب الفظيعة التى كانت تنزل عليه وتشله الى درجة الحيلولة بينه وبين اجتياز الشارع · وكانت بعض المناظر تجعله يغيب عن وعيه · فكان يهاب الجبال على الأخص · **أما مناظره الطبيعية المفضـــلة** فهى المناظر المنبسطة ، والخلجان البحرية الرحيبة ، والاحراش الممتدة على مدى النظر ·

ان تلك الاسرة المرتدية ثياب الحـــداد والتى تتقدم نحو الرائى **بخطوات** ثقيلة ووجوه شاحبــة وتكاد تحجب المنظر الطبيعى من خلفها انما تعبر عن خـوف طاغ وقلــق لا تمكن مغالبته · ان تلك الصورة انما **تنبع عن رؤيا** حزينة تخيم عليهافكرة الموت ، تلك **الفكرة التى** رددها مونش مرارا فى عدد وفير من لوحاته ورسومه ونقوشه الخشبية· وعلى الأخص فى الغرفة الحزينة التى ترفرف عليهـا روح الام الميتة التى يرقد جسدها على الفـــراش فى ركن من اركانها مسجى فى صمت أكثر تعبيرا من كل الكلمات التى فى الوجود ·

لقد ماتت أم مونش من مرض السل ، ولم يكن ابنها قد جاوز الخامسة من عمره تاركة اياه فى رعـــاية أخت له ماتت بدورها من المرض ذاته وفى رعاية أب صارم قاس عمل ردحا من الوقت طبيبا جراحا فى الجيش ثم استبدت به لوثة دينية فيما بعد · ويقول مونش مسترجعا ذكريات صباه «لقد شعرت على الدوام أننى **أعامل معاملة غير عادلة** · كنت يتيما مريضا ومهددا **بأن ألقى أشـــد صنوف العذاب فى الجحيم** وأسوأ مصير فى الاخرة » وقـد بدا له الحب **قوة فظيعة مدمرة** · وتمثل المرأة فى نظره

الغول الذى ينتصر فى عالم سترنبرج على الرجـل (فى مسرحية الاب على الاخص) وقد امضىمونش حياته متخبطا بين**معارضه الفنية** التىأثارت الصخب بين النقاد **والجماهير ولقيت مر** المعارضة «لهلوساتها المحمومة » المريضة · وانغمس فى الشراب وعانى من عدم **الاستقرار** · **وفى النهـــاية انهارت قواه** العصبية ، وأمضى الثلاثين سنة الأخيرة من حياتـــه فى عزلة شبه تامة فى بيت ريفى فسيح الارجاء فى ضواحى اوسلو ، يصور ويرفض ان يبيــع تصاويره ، **وقبيل انهيـــاره العصبى ببضع سنوات** صور لوحته « **الرجل ذو السيجارة** » (عام ١٨٩٥) التى وصفت بأنها « **رؤيا شيطانية مهيبة** ، صـــور فيها مونش نفســه **كما يراه الناس فى اعتقاده** » وهـــذه اللوحة الآن من **مقتنيات المتحف القومى بأوسلو** ، وهى بحق **عمل فنى ينضح بالجنـــون** · وتصـور رجلا مأخوذا **يسأل الناظر اليه بقلق** مفعم بالألم كما لو كان هذا **الناظر بامكانه أن ينبئه بمصيره** ، أو كما لو كان ذلك **الكائن شـــبحا يبحث عن سبيل** الى تقمص جسد حى ·

ان المرض الذى **يفترس شخوص مونش** ذات الوجوه التى يعلوها **الشـــحوب والهـــزال** وتبدو جماجمها **تحت الجلود المتقعة انما يؤذن بمقـــدم** الموت · ثم كانت فكرة **الفـــراق التى سرت بدورها** فى لوحاته **ترديدا جديدا** فى صورة اخرى لفكرة الموت الأصيلة ــ **الموت الذى لا يغيب لحظة عن ذهنه** المـــؤرق ، ونغمه الذى **تتجاوب** بين أرجائه أصداء الصرخة الحزينة ·

وثمة لوحتان غريبتان **لمونش** تفصحان عن الفكرة المتسلطة « عليه هما « المعركة » و « الزائران غير المرغوب فيهما » · والمعركة تصور رجلين يقفـان وجها لوجه فى **طريق قروى ذى بيوت** واطئة «خلف الاشجار » والرجل **الذى يواجهنايرتدى ثيابا بيضاء** خضبتها الدماء وقد ارتسمت عليه أمارات الخوف ، وينظر فى **رعب الى غريمه** الذى اتشح بالســـواد وقد أولانا **ظهره وتوسط** بيننا وبين **غريمه جرمه** القاتم **الثقيل الراسخ** · **وقد كتب على الرجل**الابيض ان يهلك **تحت وطأة ضربات الكائن الاســـود** · وبصرف النظر **عن الشبه بين الرجل الابيض** ومونش نفسه يمكننا **ان نعتقد ان الفنان** قد ترجم بالرمز كفاحه الاليم **ضد قوى الظلام** التى كانت ترعبـــه وتهدد عقله وصوابه ·



مونش – صورة ذاتية

وقد وضع مونش الكائن الابيض والكائن الاسود وجها لوجه اكثر من مرة فى خضم جماعات من العمال والأطفال والنساء ، ومن المحتمل أنهما كانا وجهين لشخصيته ، وعندما كان يتغلب على القلق والجنون اللذين كانا يطاردانه كان الرجل الابيض هو الذى ينتصر .

ونجد هذين المخلوقين الغامضين من جديد فى لوحته الاخرى « الزائران غير المرغوب فيهما » . وفى هذه اللوحة نرى رجلا أولانا ظهره وهو مونش يقف فى غرفة مصوبا بندقيته الى شخصين يشبهان الاشباح يظهران عند النافذة قادمين من الخارج . وهنا نجد شخصية الفنان قد انقسمت الى ثلاث ما دام حامل البندقيـــة يريد ان يرد الزائرين القادمين من الخارج ، وذلك لكى يتخلص من الكفاح الذى يمزق اعماقه .

« لقد كان طريقى دائما بمحاذاة الهاوية » هـذا ماكان يقوله مونش وهو فى السبعين من عمره . وقد كان التصوير بالنسبة له طريق النجاة من الهاوية التى يخشى التردى فيها . وحتى فى الفترة التى كان يعالج فيها بمستشفى الدكتور جاكوبسون للأمراض العقلية فى كوبنهاجن كان يسعى جاهدا الى التخلص من خيالاته المجنونة بانكبابه على الخلق الفنى . وقد كتب خلال هذه الفترة وعلى وجـه التحديد عام ١٩٠٩ قصته الغريبة «الفاوأوميجا» (١) التى تلقى الضوء على طبيعة الافكار التى كانت تنشب اظفارها فى عقليته المرتجة .

وتروى القصة حـــكاية الفا الذى كان يعيش فى جزيرة مع زوجته أوميجا التى كانت تبادله حبا بحب وشغفا بشغف . ولكن أوميجا مالبثت أن ملت حبه وضجرت منه ، وأنشأت علاقات آثمـة مـع الثعبان ثم مع الحيوانات المتوحشة الاخرى . وذات يوم هجرت أوميجا الجزيرة تاركة وراءها «الفا» مع الحيوانات الصغيرة التى كانت تعتبره ابا لهـــا والتى أنجبتها أوميجا على اثر علاقاتها الآثمــة مع وحوش الجزيرة .

ولم يحتمل «الفا» الوحدة فى الجزيرة المهجورة مع الحيوانات التى تدعوه أبا لها ، فطار لبه وطاش صوابه ، وأخذ يجرى ملتاثا على الشاطىء ينادى زوجته الآبقة صارخا فترد الرياح على صراخــه بصرخات ملتاثة مجنونة تجعله يسد أذنيه فى فزع مهول وقد اتشحت السماء والأرض والبحر من حوله بحمرة قانية .

وتنتهى حكاية الفا واوميجا بعودة المـرأة الى الجزيرة الزاخرة باولادها المسوخ البشـــعة من خنازير وثعابين وطيور جارحة وقردة احاطت بالفا وأحكمت عليه قبضتها حائلة بينه وبين الفرار من براثنها . ويقتل الفا زوجته الخائنة . ولكن لاتلبث المسوخ البشعة أولاد الزوجة المقتولة الخائنـــة أن تفترسه وتمزق جسده اربا .

ولايعنينا هنا ان نفسر تفاصيل تلك القصة الغريبة تفسيرا منطقيا فهذا ماقد يعجز العقل عن اتيـــانه ولكننا نكتفى على أى حال بملاحظة أن فيهـــا ذات الخطوط المعبرة عن القلق الذى تجيش به لوحاته ورسومه . وهو قلق يعبر فى نظرنا ، عن جـــانب جوهرى فى مأساة الانسان الحديث . ويحملنا على أن نتأمل ونتأمل فى حيرة وأسى مفهـــوم الفكرة الأخلاقية الكبيرة ، المسئولية . فأولاد أوميجـــا من الوحوش الضارية البشعة تعتبر «الفا» أبا لها رغم

(١) الفاو أو ميجا حرفان من الابجدية اليونانية .

انه لا تربطه بها صلة جسدية . الا أنه مادام زوجا لأوميجا فعليه أن يتحمل تبعة وجودها .

لقد كان مونش رجلا تغلب عليه الكآبة والقلق. وبتأمل عميق واجه معنى الحياة وهدف الى ازاحة القناع عما تزخر به من رغبـــات ومخاوف وآمال ويأس ، أى ان يصور لنا الحياة والحب والالـــم على المستوى النفسى .

خرج مونش من المصحة بعد ان قضى بها بضعة شهور بين عامى ١٩٠٨ و١٩٠٩ عولج فيهـــا من انهياره العصبى وعاد الى مناظره الطبيعية . ولكن مناظره لم تعد اطارا رمزيا يعبر عن نفسيـــات فى حالة من التوتر والازمة العقلية ،بل اضحت تسجل لذاتها ، وسمح للمنظر الطبيعى ان يتحدث عن ذاته بقدر اوفى . وقد عكف بعد خروجه من المصحة على اعداد مجموعته الزخرفية لجامعـــة اوسلو . وفى هذه التكوينات الضخمة التى نرى فيها الشمس بالوسط كمصدر للقوة والضيـــاء عرض مونش فلسفة جديدة فى الحياة . كما لوكان لا يريد أن يبعث التشاؤم فى قلوب الشبان الذين يتلقون العلم ويقفون على عتبة الحياة .

واذا عرفنا أن مونش قد واجـه خمس سنوات من المعارضة قبل ان يتقرر قبول زخارفه تلك ، فاننا ندرك مبلغ ما وصلت اليه قوة عزيمته من مضاء .

وفى عام ١٩١٦ اشترى مونش بيتا فسيـــح الارجاء فى اكيلى بضواحى اوسلو . واحال البيت كله الى مرسم كبير . وأضحت الحقول المحيطة به مادة للوحاته .

وترجع الصور العديدة للاولاد الذين يستحمون تنتمى الى هذه الحقبة . وهذه المنـــاظر المفعمة بضـــوء الشمس تسجل مشاهد من متع الصبا على ذات الشاطىء الذى عانى عليه الفنـــان النوبات العنيفة الواحدة تلو الاخرى . كما اننا نجد فىهذه الحقبة ايضا لوحته الرائعة « الامواج المتلاطمة » وهى قصيدة من الشعر تتضمن تحية الىالامواج التى تتلاطم على الشاطىء الابدى . وتنعكس عليها ألوان السـمـاء . والريح تكتسـح الأرض وتثنى الاشجار . ولكن المنظر يتلقى بالترحاب قبلتهـــا الرطبة المفعمة بملح البحر .

وفى عام ١٩٣٧ احتوى معرض باريس الدولى على عديد من لوحات مونش اكبر مصـــورى اسكنديناوة بلا منازع . وفى ابريل ١٩٤٠ عندما غزا الالمان النرويج دعى مونش لعضوية « المجلس الفخرى للفنـــون » الذى شكلته حكومة كويسلنج الموالية للنازيين الغزاة فرفض. وفى يناير عام ١٩٤٤ مات مونش على أثر نوبة تاركا لمتحف أوسلو الف لوحة وسبعمائة نقش خشبى .

لقد كان فن ادفارد مونش بالاضافة الى فن كل من فينسنت فان جـوخ وجيمس أنسور المظاهر الجادة الاولى للتعبيرية الحديثةعلىالمستوى الاوروبى وقد وجه النقاد النقد الى مونش على ايلائه الاهتمام الاكبر باعتبارات فلسفية خارجة عن حدود التصوير الا أن مونش كان على أى حال مفعما بالرغبـــة فى ان يوفق بين الشكل الحديث والتعبير الرمزى . وكان تأثيره لا يقاوم فى كل مرة حاول فنان من بعده أن يقوم بدوره بمثل هذا التوفيق . ففى ألمانيا على سبيل المثال شبت تعبيرية « الجسر » مناحتكاكاتها المباشرة بفن ادفارد مونش «١»

Arve Moen : Edvard Munch. Oslo 1958.
Will Grohmann : Expressionists New-York, 1957.
Edith Hoffmann : Expressionism. London. 1961.
Waldemer George : Expressionism, London, 1960.
Sarah Newmeyer : Enjoying modern art. New-York, 1957,
Dictionary of modern art. London, 1958.
Marcel Brion : Art fantastique. Paris, 1961



حسن سليمان

بقلم
ديمتري دياكوميديس

نقلها عن الفرنسية
يحيى حقي

غموض « للفنان حسن سليمان »

حسن سليمان فنان دابه البحث والتقصي ، ومصور ثابت اليد راسخ القدم ، له قناعة المتصوف وخشوعه ، رب رؤى جوابة كاشفة ، ينبض فيه قلب شاعر حساس . وهبت لوحاته قدرة على الجذب . تنقاد لها جميع طبقات الشعب ، لا فرق بين البسطاء وغلاة التزمت من فرط الترف ، أو بين عامة الناس وخاصة الخاصة من عشاق الجمال . انها تثير اهتمام كل من يقف أمامها ، تلحظه بوضوح عند المستمع العابر غير المتمرس ، تحتفظ روحه الصافية ببكارتها وتنأى به عن خوض غمار المعارك والمجادلات والمؤامرات الناجمة عن التعصب لمذهب فنى دون غيره ، كما تلحظه بالوضوح ذاته عند الخبير الذواقة الذى شبع الى حد التخمة من المذهب التجريدى ، وبقية المذاهب المتحررة ، فانه أمام لوحات حسن سليمان تتجلى له طبيعة قد استعادت صفاءها وطمأنينتها ، وصفها له فنان وان كان نكران انه معنى بالشخوص لا بالتجريد فما أشد نفاذ بصيرته وحساسيتها ، وما أبرع لحظه الذكى ، وما اعنف قسوته على نفسه وهو يصطفى له أسلوبا وطريقة للتعبير . اذا تسربت الى وجدانه الأشياء التى يراها حوله والمواضيع التى تستأثر بمحور اهتمامه عمد الى نفضها وتشذيبها بحيث لا يبقى منها الا الجوهر النقى ، ثم يستخدمها لرسم لوحاته التى تنعكس عليها تجاربه المتكررة ، بحيث يمنحها هذا « الوجود » الذى يبعث الجذل فى نفس المشاهد وكانما يراها لاول مرة هابطة من عالم الأحلام لا خارجة من عالم الواقع ، هذا هو سحر « التحويل » الذى يملك حسن سليمان سره .

ولكن هذه التجارب المتكررة للوصول الى رسم اشكال لها صفاء الجوهر والاتزان لا تخلف شعوراً بالجفاف ، واذا كان حسن سليمان يتشبث بالعدول عن تناول الشىء فى ذاته أو بما يعكسه الى استنباط جوهره الحر الذى يتطلبه الفنان بكل قواه من أجل أن يشفيه من انجذابه نحو الصفاء ووضوح الرؤية فان هذا الجهد منه غير عصيب ولا تزود منه النفس بفضل تمتع حسن سليمان بحساسية مرهفة ورقة بالغة ، وتصميمه الاكيد على التمسك بالصدق وكذلك بفضل تملكه لصنعته تملك المقتدر الهاضم لاصولها واختياره ضوءا وديعا رقراقا يؤثره بمحبته ويختص به وحده ، وبفضل مزجه بمهارة للألوان فى قوام عفى غير نحيف تستطعمه العين بلذة ، وبفضل هدوء هذه الألوان واحتشامها : الأسود والرمادى والأبيض والأزرق فاذا بلوحته توحى بشعور مهذب الذوق ، أنيق الطبع تخالطه نزعة خفية الى حزن شاعرى يتجاوب صداه فى أعماق الضمير .

كل هذه الفضائل هى التى تحملنا على الاعجاب بمعرضه الاخير فى صالة أخناتون : صور لاشخاص تهز القلب · يحوطها جو من الدعة والسكينة ، مضمومة بقوة ، تنطق فيها الظلال نطقا واضحا ، لوحات لجماد أحاله الفنان عن عمد الى جوهره المصفى ، زجاجات ذات أعناق طويلة وأوان للزهور لا تزعم الرشاقة ، مرسومة فى تجمعات ثلاثية على خلفية رمادية ولكن الحياة تدب فيها بفضل فرشاة الرسام السحرية ، حبات من الكمثرى دلقتها يد فى طبق ريفى أو على قاعدة خشبية تهتف اليك بوجودها الحى رغم تحررها من عالم الماديات ، شطف من الفخار تشكو اليك ضياعها ووحدتها ، مرسومة على سطح لونه مونوكروم ، انها تعبر أصدق تعبير عما يحس به الفنان فى أعماق ضميره بغير وعى منه ، زهرة متفتحة فى آنية زرقاء ، هى أيضا وحيدة حزينة بالرغم من انها مرسومة على خلفية لألوانها ثراء حيث يمتزج اللون الوردى والأبيض والرمادى فى انسجام لذيذ .

ويقدم لنا حسن سليمان سلسلة من لوحات بالجواش عن الطيور ، محسوسة بروح تشدو بنغم جميل ، مرسومة على نسق بديع ، مبسط وأصيل ، انها لا تبقى الا على الخطوط الرئيسية بتعمد للاختصار يثير الدهشة والاعجاب ، لوحات هى وليدة قلب مبتسم يحب الفكاهة والدعابة فهى تتصل على نحوما فى رسوم الأطفال من سذاجة وبراءة وظرف ، نحن أمام هذه اللوحات نسبح فى عالم من الأحلام .

وماذا نقول عن دراسته للاوز التى تتبختر فى ضوء المغيب الناعس نحن نحس بما يبطنه الفنان من قدرة على الضحك ،



بحترة « للفنان : حسن سليمان »

كما ندرك أيضا مهارته فى التعبير بأشكال مؤلفة أحسن تاليف .

أو عن قططه التى راقب طبيعتها وأوضاعها بعين الفنان الواعية ، لقد أضفى عليها جوا من الغموض والمأساة فكأننا أمام أشباح خارجة من قصص ادجار الان بو .

ولكن اللوحات الكبيرة هى التى تثبت ان حسن سليمان وان اقتصرت قناعته على الالوان المحتشمة جدير بالانتساب الى الاساتذة العظام وله لحسن الحظ من سعة الثقافة والدراية العميقة بالفن ما يثنيه عن تجاهلهم .

انظر الى جاموسته العائدة من الغيط ، لقد تناولها بجراة وبراعة واستقلال ، من فوقها سماء قاتمة شبحها ماثل أمامك كأنما قد خرجت اليك لتوها من حيث لا تدرى ، أما الظلال فواقعة على من يقودها على حين أن الارض مجللة بضوء يأخذ الأبصار .

ولوحة حلقة الصبيان الذين أقعوا بجانب جدار يقطر منها كل ما فى عهد الصبا من شاعرية وضياع حزين اما لوحاته التى يستوحيها من الريف : نساء محجبات ، حمار ، صخور ، آفاق بعيدة مليئة بالأسرار ، فانها مؤلفة وفقا للتقاليد الكلاسية الموروثة ، تنطق بفصاحة اللوحات العظيمة وكأنها امتداد درامى لها .

وفى لوحة « امرأة تملأ البلاصى » يعود حسن سليمان الى التبسيط الذى يمضى فيه حتى يستخلص غاية ما يهبه له فنه من قدرة سواء بتركيزه الرسم على الكتل أو بالقصد فى استخدام الألوان ، حتى يبلغ التبسيط المطلق فى لوحة « الرقص النوبى » ولوحة « طيارات الأطفال » بصفة خاصة ، حيث ترى الشخوص المرسومة والألوان الصريحة الحساسة تتعاون على نقل المرئيات من عالم الواقع الى عالم الأحلام — هذا النقل الذى يهيم به حسن سليمان ويتتبعه .

هو اذن ينسلك فى زمرة المصورين المجيدين عندنا . انه لا يتجاهل الطبيعة ، ولكنه يخضعها لرؤية ذاتية ليعبر عنها . انه لا يهمل رسم الخطوط ولكنه يروضها ويقودها بيد لها وثوقها وارادتها .

انه لا يقلل من قدر اللوحة الكبيرة ذات الموضوع ولكنه يعرف من اجل التعبير عما يبديه كيف يحلل هذا التعبير بحساسيته وبراعة صنعته ومداومة بحثه عن تناسق الألوان ، انه حين يستحدث أسلوبا أو طريقة أو طابعا لا يقنع بما يحققه من نصر بل انه وهو الباحث الدؤوب صاحب الرؤى الكاشفة الصادقة يمضى فى تجاربه ويبرهن لنا فى كل معرض من معارضه انه ليس عبدا للنماذج التى يستمدها من الطبيعة . ليس هذا فحسب ، بل يبرهن لنا ايضا انه يملك موهبة التجدد وان ظل دائما يسير فى الطريق القويم .

عود إلى كتاب الشيخ نصر الدين

الى الذين قرأوا قصيدتى "طواف فى كتاب الشيخ نصر الدين"

للشاعر : عبد المنعم عواد يوسف

١ ـ تذكرة !!

بالامس زارنى الامين ((نصر الدين)) ..
بسمته الجليل ..
وقال لى : ((نسيت !!)) ..
فقلت : ((سيدى الجليل ، ما نسيت ..
((وان أكن نسيت ..
((فاننى انسان ..
((والناس من طباعها النسيان ..
((ولكننى ، وحق سرك العجيب ..
((وحق علمك الخصيب ..
((وحق كشفك الكريم لى الحجب ..
((فلم يعد ما بيننا حجاب ..
((وحق نورك الشفيف ، والكتاب ..
((يا سيدى الامين ، ما نسيت ..
((فلم تزل معى ..
((تنير أضلعى ..
((وتملأ الحياة بالامل)) ..

* * *

٢ ـ دعوة الى الطواف !!

سنبدأ الطواف ..
سنبدأ الطواف يا رفاق ..
فمن يحب أن يطوف ، فليجىء ..
شعارنا يأيها الرفاق : كلمتان ..
((الحب ، والسماح)) ..

٣ ـ ترنيمة المريدين !!

يا شيخنا ، يا شيخنا الجليل ..
يا شيخنا ، يا شيخنا المجيد ..
نعود للطواف ، راغبين ..
نعود للطواف ، من جديد ..

فلتفتح الأبواب للحجيج ..
لتدخل النفوس والقلوب ..
فنحن يا مجيد عائدون ..
نئن تحت وطأة الذنوب ..

يا شيخنا ، يا شيخنا الحبيب ..
بشوق عائدون للطواف ..
ولهفة المريد ، ما تزال ..
تمس من قلوبنا الشغاف ..

فنحن ظامئون ، ظامئون ..
وأنت أنت خمرة المريد ..
نعود للطواف راغبين ..
نعود للطواف من جديد ..

* * *

٤ ـ صفحة فى السماح !!

الطيبون فى الورى قليل ..
طوبى لعاشقى السماح ..
الله للذى لم يطو قلبه على ضغينة ..
فعششت فى نفسه السكينة ..
وأفرخت حمائم الأمان ..

أن تعتدى على المسىء ليس صعبا ..
الصعب أن تحبه ، وتصفحا .
وترتقى السماح ساما ، الى عواطف البشر ..
كيما تعيش وسط واحة السكينة ..
وحولك القلوب ، كالأزاهر ..
أريجها مشاعر ..
ونفحها صداقة وحب ..
وليس مثل العفو مدخل الى النفوس ..
ما أجمل السماح ..
العفو يبرىء الجراح ..
ويفتح القلوب عالما على مدى ماحده حدود ..

* * *

٥ ــ صفحة فى السلام !!

هنالك شىء كامن فى أعين الاطفال ..
يود أن يعيش ، أن ينمو ، ويزدهر ..
لنجعل اسمه الامل ..
لنجعل اسمه ارادة الحياة ..
من أجل هذا الشىء ، فلنصح ..
لا تذبحوا الامل ..
وليصبح السلام ناميا ومزدهر ..
من أجل سائر البشر ..
تبت يد الألى يقتلون ، يذبحون ، يسرقــــون
رغبة الحياة ..
من أعين الاطفال ..

* * *

من أجل نظرتين ..
فى عين عاشق ، وعاشقه ..
تحدقان ، ترنوان ، للبعيد ..
لعالم سعيد ..
يلهو به الاطفال هانئين ..
من أجل أن يظل الزهر يانعا ..
من أجل أن تدوم خضرة الزروع ..



من أجل أن تردد البلابل الغناء ..
صونوا حمى السلام ..
الله للألى يرقرق فى الوجود نوره ..
الله للذين يزرعون حولنا زهوره ..
والويل للذين يضرمون جمرة الحروب ..
ويغرسون الرعب فى القلوب ..

* * *

٦ – صفحة فى الوفاء !!

نريق ماء قلبنا ، بلا ثمن ..
لو لم نجد جزاء بذلنا الوفاء ..
والغدر مخلب ينبش صدرنا ، فنرتمى بلا عزاء ..
وا ضيعة الحياة ..
لو كان بعد خوضنا موارد الهلاك ..
لو كان بعد دوسنا القتاد واللهب ..
لو كان بعد شربنا ثمالة الالم ..
من أجل من نحب ..
لو كان بعد كل بذلنا ، بلا انتظار ربح ..
الغدر كسبنا الوحيد ..
واقسوة الوجود ..

* * *

أيصبح الوفاء سنة البشر ..
ما أبشع الخيانة ..
والغدر سبة البشر ..
وتنثنى الطيور عائده ..
لموطن بعيد ..
لالفها الذى هناك ، ينتظر ..
والغدر سبة البشر ..
وتعبر الجبال والبحار ..
وترتقى الضباب والغمام ..
وتلتقى مع الهلاك ألف مره ..
لكنها لا تنثنى ..
وفى صراعها مع الرياح ..
تنوء بالجراح ..
ويلتوى الجناح ..
ولكنها ، تظل صامدة ..
فبعد رحلة العذاب والضياع ..
هناك الفها الوحيد ..
فى الموطن البعيـــد ..
والطير من خلاله الوفاء ..
والغدر سبة البشر ..
وعندما نريق عمرنا ، حياتنا ، من أجل من نحب ..
فنحن لا نود مكسبا ، ولا جزاء ..
لكن فقط نود أن نجوز معبر الندم ..
حين نحس أن تضحياتنا كانت بلا هدف ..
حين نحس أن بذلنا قد أعقب النكران ..

* * *

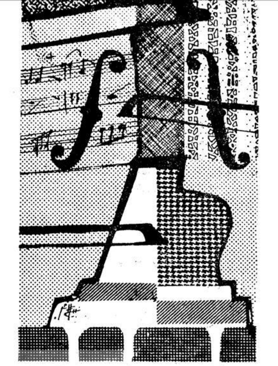
٧ – فى ازدهار الكلمات

يقول شيخنا الجليل ((نصر الدين)) ..
ما أضيع الكلام ..
لو ظل جاثما على الورق ..
بلا حياة ..
ويخصب الكلام بالعمل ..
يخضر ، يزدهى ، ينوء بالثمر ..
كلامنا بذور ..
وفى السماع ريها ، سمادها العمل ..
فحولوا كلامنا الى عمل ..
يخضوضر الامل ..



النهايات السعيدة في الموسيقى

بقلم
محمد رشاد بدران



تلتزم الحكايات الشعبية فى أغلب الأحيان قاعدة اختتامها « بالنهايات السعيدة » مهما كانت تلك الحكايات مليئة بالمخاطر والمغامرات ، اذ جبل الناس على الميل الى النهايات السعيدة ٠ فنجد «الحواديت» الشعبية الى جانب حكايات « ألف ليلة وليلة » غالبا ما تنتهى الى العبارة الآتية التى تلخص هذه الفكرة٠٠ « وعاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات » ٠٠

واذا دخلت الى احدى المكتبات العامة فى أوربا فى وقتنا الحالى، فكثيرا ما تصادفك احدى السيدات وقد استعارت بعض القصص داخل المكتبة لتنتقى منها ما تريد أن تستعيره خارج الدار ، فتراها جالسة فى قاعة المطالعة تقرأ الصفحات الأخيرة من كل قصة لتتبين ما ستكون عليه نهايتها : أهى مفرحة أم محزنة ٠٠ وقد تصرح لملاحظ القاعة بأنها لا تستسيغ قراءة القصص ذات النهايات المحزنة أو المزعجة ، وحجتها فى ذلك أن الانسان يكفيه ما يلاقيه من مشقة ومتاعب جمة فى مصارعة الحياة، فان أراد أن ينشد المتعة من القراءة فلا بد له أن يتجنب ما يسبب له التوتر والقلق ولو فى مجال الخيال ٠٠ ثم انها ترى أننا اذا كنا لا نملك دائما أن نوجه الأمور فى حياتنا الواقعية الى ما تشتهيه أنفسنا من أسعد النهايات فعلينا على الأقل أن نتجنب فى قراءتنا ما لا يتفق وما نشتهيه من حسن الختام ومن النهايات السعيدة ٠٠

لذلك تتلذذ هذه السيدة من قراءة القصة التى تنتهى بقرع طبول العرس فى الأفراح كما يحدث فى أكثر حكاياتنا الشعبية التى تحكيها الأمهات لأطفالهن وهن يودعنهم فراشهم بالليل ، وهى التى تنتهى « بالأفراح والليالى الملاح » ٠

وربما كانت هذه القارئة تعلم علم اليقين أن كتاب القصص فى عصرنا الحديث قد أعرضوا عن انهاء قصصهم بهذه النهايات السعيدة أمام منطق الأحداث ووفق دراساتهم النفسية التحليلية التى تميز بها القرن الحالى ٠ ولذلك فهى لا تود ان تدع أعصابها نهبا للقلق والتوتر قبل أن تقبل على قراءة قصة من القصص ٠٠٠

ومن جهة أخرى ربما كانت هذه القارئة ممن ثبتت لديهن فكرة عن بعض كتاب القصص من واقع تجاربهن الماضية فى القراءة ٠٠ فتجدها مثلا

تتحاشى قراءة قصص لكاتب مثـــل « مريديث » أو « توماس هاردى » لأنهمــــا من ذلك النوع الذى لا يألف قصصه القارىء العادى البسيط الذى ينشد دائما « النهايات السعيدة » بأى ثمن ولو على حساب منطق الســياق الفنى أو ما تقتضـــيه النظريات السيكولوجية المعاصرة من نتائج غير ســـعيدة .. وحتى لو اختتم «هاردى» مثلا قصته فى « ظلال شجرة الغابة الخضراء » بالنهاية السعيدة فانها تبدو للقارىء نهاية سعيدة نسبيا ، ذلك أن البطلة التى أصبحت فى القصة سعيدة بخطبتها الى أحد الفتيان ، لازالت قلقة مع ذلك من تفكيرها « فى سر لا يمكنهـــا أن تبوح به ... » وكل هذا مما لا يرتاح اليه القارىء البسيط الذى يتوق الى الراحة والهدوء اللذيـــن يشعر بهما اذا اختتمت القصة بالنهـــاية السعيدة البهيجة الخالصة من شوائب القلق .

والواقع ان النهاية المحزنة قد ترتفع بالقـــارىء الذواق الى آفاق فنية عالية متى كانت القصة رائعة الصياغة والتأليف ، فانها تجعل القارىء يشعر تماما بخطتها الفنية وبأن اختتامها بمأساة هو مما ترتاح اليه نفس الفنان الواعى الذى يعنى بتحليل القصة وتتبع منطق السياق فيها .

* * *

والتضحية بالحب عن طريق الموت والفنـــاء قد تؤدى الى أعظم النهايات من الوجهة الفنية بالرغم من سوء وقعها على مشاعرنا ، وقد تجلب للفنان الواعى نشوة تذوقه للجمال الفنى أروع من نشوة النهاية السعيدة التى قد تنتهى اليها القصة .

ومن منا مثلا ينكر أن النهـــاية المحـــزنة لأوبرا « تريستان وايزولدى » التى كتبها « فاجنر » تخلف لنا نشوة جمالية فنية أعظم شأنا مما تولده فينا حفلة الخطبة فى اختتام أوبراه « أساطين المغنين » ؟ . ان نشوتنا عند اختتام المسرحية الأولى بالمأساة أعظم ولا ريب خصوصا اذا تبينا ما سوف تكون عليه الحياة الزوجية فى المسرحية الثانية بين بطليها « فالتر » و « ايفا » وهى التى لا تعدو أن تكون مجرد صلة بين شاب غرير وفتاة خليعة .

وهذا المثل الذى أوردناه للقارىء يســوقنا بدوره الى عالم الأوبرا بصفة خاصة ، والى عالم الموسيقى بوجه عام ، فاذا استعرضـــنا ما ابتكر من أوبرات منذ نشأتها الى اليوم دون أن ندخل فى احصـــاءات طويلة لا جدوى منها ، نجد أن عدد الأوبرات التى تختتم بالمأساة بطريقة يرضى عنهـــا الذوق الفنى يفوق بكثير عدد الأوبرات ذات النهايات السعيدة .

والمقصـــود بالاوبرات التى يرضى عنهـــا الذوق السليم تلك المسرحيات الناجحة من أولهـــا حتى نهايتها وان كان موضوعنا يتناول نهايتها فقط ، الا أن النهاية التى تنبع من منطق الأحداث هى وحدها التى نعنى بها على وجه الخصوص ، لهذا فانه اذا لم يكن حبك الأوبرا مشتملا على المقومات التى تؤدى الى نهايتها كانت الأوبرا فى نظرنا فاشـــلة ولا يرضى عنها الذوق السليم .

* * *

وكثيرا ما نصادف عددا كبيرا من الأوبرات التى أعد نصوصها كتاب النصوص الأوبرالية (واضعو « الليبريتو » مستهدفين ارضاء مشاعرنا من الناحية العاطفية ، لكنها مع ذلك لا ترضينا من ناحية الذوق الفنى فى اللحظة التى تبدأ عندها الاحساس بالارتياح العاطفى الى ما سوف يؤول اليه ختامها عندما تحل جميع مشاكلها وتتبدد كل آثار القلق فيها وتنحل عقدتها المسرحية .. ولطالما فشل المؤلفون الأوبراليون فى محاولة ارضائنا على هذا النحو . وقد يكون فشلهم نسبيا ، عندما يهبطـــون الى المستويات العـــادية البسيطة بعد بلوغهم آفاق العظمة الفنية . وقديكون فشل المؤلف مطلقا مصدره قصوره فى حبك المسرحية وفق المستوى الذى يتطلبه العمل المسرحى أو وفق الصراع الذى يقوم عليه .

ومن الطبيعى أن نحس بمثل هذا القصور . لأن « النهاية السعيدة » ، من وجهة نظر الفنـــان المرهف الحس ليست بالخاتمة الحاسمة المنشودة كما تبدو لدى كتاب القصص المسلية وقرائهـــم ذوى التفكير المحدود ، فهو يدرك بسليقته أنها بمثابة التمهيـــد لمشاكل جديدة ولذلك لا يهتم بها كجزء حيوى من عمله الفنى ، بل يعتبرها مجرد عمل روتينى ، مثلما يعتبر كتاب القصص البوليســـية بعض الاجراءات المفتعلة التى يدخلونها فى قصصهم شيئا روتينيا ، يرمى الى استكمال صورة العمل الفنى لكى يبدو وفق أحد الأنماط الفنية دون أن يبذل الفنان فى كل هذا من خياله أى جهد خاص فى الابتكار ، بل انه ليراه من الأمور الآلية التى تشبه تلك العبارة الآلية التى تذيل بها الخطابات « واقبلوا فائق التحية » .. وذلك

لكى ينهى العمل عند نقطة يحسن اسدال الستار عليها لانهاء فصل من فصول الأوبرا ٠٠

والنهاية السعيدة التى تجىء فى صورة منظر ختامى كامل للاوبرا غالبا ما تكون بمثابة الامتداد لطريقة الانهاء « السعيد » من أجل اسدال الستار ٠ اذ تكون الازمة الدرامية فى الاوبرا قد انتهت بالفعل وانتهت معها كل المشاعر المتوقدة التى اشتعل من أجلها خيال الابتكار انفنى فى الأجزاء السالفة منها٠ ولنأخذ مثلا على هذا ، ذلك الانشاد الكورالى الذى كتبه موتسارت « من مقام مى بيمول كبير » من أجل اسدال الستار الختامى بأوبراه «الفلوت السحرى» ٠٠ فهو بالرغم من طرافته يعتبر أمرا عجيبـــا لو قيس بنظائره من النهايات التى تسبق اسدال الســـتار فى الأوبرات الاخرى ، ولو قيست موسيقاه بمـــا سبق وروده فى الأوبرا نفسها لرأيناها لا ترقى الى نفس المستوى الرفيع الذى بلغتـــــه فى الأجـزاء السابقة ٠

* * *

أما لماذا حدث هذا من موتسارت ، فقد يكون لأن النصوص الأوبرالية لهذه المسرحية قد اقتضت الا يجتمع شمل العاشقين الا بعد اجتيازهما اختبـــارا دقيقا فى بعض الطقوس الماسونية التى استهوت موتسارت بصفة خاصة حتى وجه للموسيقى الخاصة بها جل اهتمامه وعنايتـــــه الى أن جاءت فى أروع صورة جادت بها قريحته بتلــك الأوبرا ، فى حين ظل هذا الختام بالانشاد الكورالى الســـالف الذكر مجرد عملية روتينية لاسدال الستار فحسب ٠٠٠ ومثل هذا الختام الذى تلصق به نهاية سعيدة لمجرد اسدال الستار ، لا يمكن أن يرقى الى مستوىالخاتمة السعيدة التى لا يهبط لحنها عن المســـتوى الذى بلغته الموسيقى من قبل فى نفس الأوبرا ٠

وهذا النوع من الخاتمات السعيدة هو ما سوف أحاول بيانه فيما يلى :

أولا ـ ربما كان من المفيد أن نؤكد عن طريق عديد الأمثلة الأخرى أن اختتام الأوبرا بنهاية سعيدة لم يثر بوجه عام اهتمام كبار المؤلفين الأوبراليين ، أو يهزهم من الأعماق ٠٠ وتنطبق هذه القـــاعدة الأولية أيضا على الحالات التى تنحل فيها العقـــدة المسرحية مبكرا وتتجه نحو ختام « مرض » قد يجىء فى صورة جزء من أجزاء الفصل الأخير ٠ كما هى الحال فى أوبرا « القناص » التى كتبهـــا « فيبر » : ففى المنظر الختامى بها فشل المؤلف فشلا ذريعا فى الاحتفاظ بكل الصفات الموسيقية الرفيعة للمناظـر السابقة ٠

وقد يكون الاختتام السعيد عند البعض الآخـــر من المؤلفين الذين تنحل العقدة المسرحية لديهـــم بأسرع مما ينبغى ـ مثل بيتهوفن فى أوبراه الوحيدة «فيدليو» ـ يتألف من منظر نهائى كامل خال من أى حدث من الأحداث الهامة حتى يبدو كأنه أصبح على المؤلف لكى يتم مسرحيته أن يحشو هذا المنظر الختامى بموسيقى تنشد الاطالة فى التهليـــــلات فحسب ٠٠ فقد أفرغ بيتهوفن من قبل فى أوبراه هذه كل ما ألهب خياله وجادت به قريحتـــــه فى تصـــوير الصراع النفسى والأمل فى المســـتقبل والبطولة فى تحمل الآلام والجهـــود النبيلة التى تبذلها الزوجة الوفية لزوجها لكى تخلصه من الاعدام٠ وقد بلغ فى كل هذا مقـدرة عظيمة لا يمكن لغيـر بيتهوفن أن يملكها ٠

* * *

وربما أمكن انصاف كل من مسرحيتى « القناص » و « فيدليو » ـ الى حد ما ـ اذا نظرنا اليهمـا فى صورتيهما الشاملة فنجد عندئذ أن التوتر الدرامى وبلوغ الذروة الموسيقية فى كل منهما يسيران معا مبتدئين من نقطة منخفضة ، ثم يمضيان فى تدرج صعودا بما يشبه القوس ثم يهبطان نحو النهاية ٠٠ ومع ذلك لو أنعمنا النظر فى هذا القـــوس لوجدناه لا يتدرج فى الهبوط مثلما تدرج فى الصعود وانما يهوى فى منحدر شديد نحو النهاية ممـــا لا يدع لنا أدنى شك فى سرعة هذا الهبوط ٠٠ كما لا يدعنا نشك اطلاقا فى شعورنا بأنه لم يعد ثمة أمام مؤلف كل منهما من شىء موسيقى يقـــوله ، لكن واضـــع نصوصه المسرحية قد أرغمـــه مع ذلك على أن يقول شيئا ما ! ٠٠ أى أن يقول أى شىء حتى ولو لم يكن يريد قوله ٠٠

وربما لا نكون متأكدين من « فيبر » فى هـــذا الموقف ، فهو على كل حال فنان ساذج٠ ولكن أيمكن أن نشـــك فى أن أوبرا « فيدليو » لو كانت قد اختتمت بنهاية تراجيدية لكانت ارتفعت خاتمتهـــا

الموسيقية الى أسمى حالاتها من الرفعة المشهورة عن بتهوفن ؟

ومن جهة أخرى ، هل يستطيع أحد أن ينكر أن كلا من أوبرا « أورفيو » وأوبرا « آلسيست » اللتين كتبهما « جلوك » كانا يصبحان من كبريات الأعمال الكاملة فى عالم الأوبرا لو لم تبعث للحياة كل من بطلتيهما « يوريديس » و « آلسيست » بعد موتهما ليجتمع شملهما بزوجيهما على النحو السقيم المفتعل الذى هبطت معه الموسيقى عن مستواها الرفيع المشهود عن جلوك ؟

وأيا كان شعور من يجرون وراء النهايات السعيدة فى الأوبرات التراجيدية ، فانها تنتهى دائما بخاتمة أكثر ارضاء للنفوس عندما تحتفظ بختامها التراجيدى حتى ولو لم تكن أفضل صياغة من الأوبرات الفكاهية ، على حين أن الأوبرا الفكاهية غالبا ما تهبط عن مستواها الفكاهى والموسيقى عند النهاية .. والاستثناء من هذا نادر فى عالم الأوبرا .

* * *

وأفضل مثل لهذا هو بوتشينى . فأوبراه «فتاة الغرب » التى لم تصب نفس النجاح الذى أصابته أوبراته التراجيدية الشهيرة الثلاث : « لابوهيم » و « توسكا » و « بترفلاى » ، ليست مع ذلك دونها قيمة من الناحية الموسيقية حتى تستحق مثل هذا الاغفال من جمهور الأوبرا . فهى فى الواقع تشتمل على بعض لمحات من الطابع المحلى(1) ليست بأقل أهمية من نظائرها فى أوبراه الناجحة « بترفلاى » . لكن السبب الحقيقى فى اخفاقها هو سلوك العاشقين بها على النحو الذى جاء مخيبا لما كنا نتوقعه منهما . اذ بدلا من الاستمرار فى اثارة أشجاننا حتى النهاية ـ كما هى الحال فى « لابوهيم » و « توسكا » وخصوصا فى « بترفلاى » التى يشار اليها أحيانا « بأوبرا المنديل » كناية عما يلزمك لكى تتمتع بمشاهدتها وتسلم اليها مشاعرك الحساسة من تزود بمنديل لكى تكفكف به دموعك ـ بدلا من كل هذا فان العاشقين يخلصان نفسيهما مما أحاط بهما من محن وخطوب مريعة لكى ينعما بعد فرارهما بقسط من الهناء . وهكذا يعكس لنا هذا الاختتام خيبة الامل التى منى بها بوتشينى فلم يستطع بالتالى أن يقدم لنا فى هذا المنظر الختامى من تلك الأوبرا أى موسيقى نرضى عنها . ولا يرجع السبب فى ذلك الى أنه دائما يرتفع بمشاعرنا فى اختتام أوبراته التراجيدية فحسب ، بل لأنه بعد استمراره فى اثارتنا الى قرب النهاية لم يستطع اثارتنا مع ذلك بموسيقاه فى لحظة الاختتام عندما هرب « جونسون » و « مينى » (العاشقان) من خطوبهما التى ظلت تستأثر بمشاعرنا بما أثارته من توتر درامى عنيف من قبل .

وبما يساق مثل آخر من بوتشينى لكى يدحض هذا المأخذ عليه ـ من أوبراه الفكاهية « جيانى سكيكى » التى هى أفضل أعماله الموسيقية بالرغم من نهايتها السعيدة .

* * *

وتتلخص قصتها فيما يلى :

مات بوزو دوناتى بعد أن أوصى بكل ما يملكه للكنيسة .. فاجتمعت حوله أسراب « الجراد البشرى » من أقاربه لكى يتبين كل منهم ماذا أصاب من الارث .. لكن الوصية تظهر ، فيتملكهم الغيظ ويستدعون أحد الجيران ـ جيانى سكيكى ـ ويطلبون اليه أن يتعاون معهم فى حبك مكيدة لطيفة صغيرة يقلبون بها الأوضاع .. وانحصرت الخطة فى أن يرقد سكيكى مكان جثة الميت فوق الفراش ، ويملى بصوت المحتضر (وبقدر الامكان بما يشبه صوت المرحوم) وصية جديدة على موثق للعقود يقوم باحضاره الأقارب .. وقد لقن تماما ما يريد كل واحد من الأقارب أن يحصل عليه . ويجيء الموثق وتبدأ الاملاء .. فتصور أيها القارىء مبلغ فزعهم عندما سمعوا سكيكى ، وهو يوصى لنفسه بكل شيء أيا كان : « الفيلا الكائنة بفلورنسا .. ومصنع لنشر الأخشاب بجهة سيجنا .. الى صديقى الوفى جيانى سكيكى ».. ولم يجد هجومهم عليه كالوحوش الضارية بعد انصراف موثق العقود ، اذ ذكرهم بأن تزوير الوصية جزاؤه النفى وقطع اليد اليمنى .. وهكذا وقعوا فى الفخ الذى نصبوه بأنفسهم .. ولم يكن فى امكانهم تعريضه للخطر دون أن يعرضوا أنفسهم له كذلك ..

وتريد لوريتا ـ ابنة سكيكى ـ الزواج من « رينو

---

(1) تدور حوادث اوبرا « فتاة الغرب » بأمريكا فى معسكر بمنطقة المناجم الموحشة أيام الجرى بحثا عن الذهب فى عامى ١٨٤٩ و ١٨٥٠

تشميو » وهو أحد الأقارب الذى اكتشف الوصـية الأصلية . وهذا يعنى عودة بعض المال الى الاسرة . وكان سكيكى يفكر قائلا : « هل يمكن تصور طريقة أفضل من ذلك فى استثمار أموال بوزو ؟ » .

لكن الأوبرا هنا تختتم بالنهاية السعيدة بالنسبة لثلاثة فقط من شخوصها المسرحية (لوريتا ـ وسكيكى ـ ورينوتشيو) وتترك لباقى شخوصها الآخرين الاحساس المختلط بنوع من الشعور بمرارة الفشل والحنق وبالسخرية القاسية .

أما أوبراه الأخيرة « توراندو » العظيمة وان تكن ذات خاتمة ضعيفة ، فلا يلزم بالضرورة القاء تبعة ضعف اختتامها الموسيقى على فرانكو ألفانو وحده ، الذى أكملها بعد وفاته ، اذ أن بوتشينى بعد أن وصل فى الأوبرا الى النقطة التى حلت عندها عقدتها المسرحية تركها مدة طويلة أثناء حياته دون أن يكملها ، وهذا يجعلنا نتصور مبلغ حيرته بازاء اختتامها بنهاية موسيقية سعيدة وقوية ، فبقيت الى ان تحمل وزر نهايتها السعيدة العرجاء «الفانو» من بعده .

اذ أن « خلف » ـ الذى فاز بيد الأميرة « توراندو » بعد أن تحمل المذلة فى حل الألغاز العويصة التى قدمت اليه ، والتى لو أخفق فى حلها لضرب عنقه مثل مئات الشبان الآخرين ممن سبقوه نراه يعرض عن زواجه منها ويتركها ذليلة قد أهين كبرياؤها وتختتم الأوبرا على هذه الصورة فيذهب كل لحاله وكأن لم تقم الدنيا من قبل لاقامة هذه المباراة التى كان القصد منها أن تختار هذه الأميرة المغرورة زوجا لها بهذه الصورة العجيبة التى تشبع كبرياءها وقسوتها .. وكأن بوتشينى لم يثر عواطفنا ويحركنا بموسيقاه التى تبلغ ذروتها عند المباراة .. وكل هذا لكى تبدو نهايتها سعيدة .. فلو أن الأميرة التى أهينت فى كبريائها قد انتحرت بعد أن أعرض عنها « خلف » وأذاقها مرارة الاذلال لبدت الأحداث أكثر اتساقا فى منطقها مع رسم شخصية هذه الأميرة ولأسعدنا بوتشينى عندئذ بختام يهزنا من الاعماق أفضل من هربه من اختتامها وتركها تختتم بتلك النهاية السعيدة العرجاء التى هوت بموسيقى الاوبرا فى الخاتمة الى ادنى حدود الركاكة .

وليست الأوبرات التراجيدية وحدها هى التى يتحول مصيرها ويفشل اختتامها موسيقيا قويا اذا ما تحولت خاتمتها فى آخر لحظة الى النهاية السعيدة ، بل هذا ما يحدث للاوبرات الفكاهية وجميع المسرحيات الاخرى التى يقصد منها جلب المسرات بدلا من الآلام .. ابتداء من أوبرا « زواج فيجارو » ـ (حيث تنحل عقدتها المسرحية عند نقطة قريبة جدا من النهاية وبهذا لم يعد أمام موتسارت من شيء موسيقى هام يقوله سوى التهليلات الحافلة التى لا قيمة لها بالقياس الى ما سبق أن أورده من موسيقى هامة بالأوبرا) ـ الى مسرحيات فيننا للاوبريت (بما فى ذلك الانواع الكلاسيكية منها مثل أوبريت « الخفاش » فكلها اوبرات ذات خاتمات مهاهلة متهاوية .

* * *

والآن يجدر بنا أن نتساءل : هل أصبح حقا من المستحيل أن نجد الأوبرات التى تختتم بالنهاية السعيدة وتثير اعجابنا فى الوقت ذاته بخاتماتها الموسيقية بنفس العمق الذى تهز به مشاعرنا الأوبرات التراجيدية العظيمة أمثال « تريستال » و « عايدة » و « أوتللو » و « بلياس ميليزاند » و « بوريس جودونوف » ؟ والجواب عليه بالطبع أن وجود مثل هذه الأوبرات ليس بالمستحيل . فهناك مثلا فى أوبرا « حلاق اشبيلية » ذلك اللحن الكورالى الشيطانى الطابع الذى تسدل معه الستار ، وذلك اللحن الجزل الذى تختتم به أوبرا « الخطيبة المبيعة » الذى لا يخطيء أحد فى استيعابه فى يسر ، وتلك الاحتفالات السعيدة التى تختتم بها أوبرات ريمسكى كورساكوف ذات الموضوعات الخيالية وذلك الرقص المرح الذى يبعث السعادة فى نفوس الاطفال عند اسدال الستار الختامى عن أوبرا « هينزل وجريتل » ، فكلها خاتمات موسيقية تثير اعجابنا فى عمق وتغمرنا بالسعادة بنهاياتها السعيدة فى الوقت ذاته ..

* * *

هناك اذن عدد قليل من الأوبرات ـ بل قليل جدا ـ مما تستقيم خاتمته السعيدة التى قد تجيء فى منظر ختامى كامل تتخلله الموسيقى الهامة من أوله لآخره ، دون حشو أو اطالة فى التهليلات .. ومن أعظم تلك الأوبرات ، بل أروعها أوبرا « فالستاف » التى كتبها فردي . وهى أوبراه الوحيدة ذات النهاية السعيدة من بين عديد الاوبرات التراجيدية التى انجزها خلال حياته الفنية

الطويلة الحافلة ٠ ومع ذلك فهو لم يكتبها الا فى آخر حياته وبعد أن تخطى الثمانين من عمره مقدما بذلك الدليل القاطع على أن صياغة مثل هـذه الأوبرات هى من أعسر الأمور على المؤلف الموسيقى ٠ فهو لا يستبعد غالبا اختتام الأوبرا بالنهاية السعيدة من أجل أسباب تافهة أو سطحية ٠٠ بل لانه يعلم حق العلم أنها تحتاج منه الى تركيز انتباهه واهتمامه فى الصياغة الموسيقية الى أقصى ما يستطيع بذله من التركيز ان أراد لأوبراه النجاح فى اختتامها ٠ واذا أنعمنا النظر مثلا فى الصـفحات الختامية لأوبرا « فالستاف » نجدها مصوغة فى صورة « الفوجـة » وصياغتها على تلك الصورة هى سبب نجاح خاتمتها، فمتابعة أصوات الفوجه الواحد تلو الآخر فى ملاحقة مستمرة تقيم معهـا مزيدا من المرح والاشراق الذى يصل بنا فى النهاية الى حدود النشـوة ، فيثيرنا ويهز مشاعرنا من الأعماق حتى اذا عدنا الى منازلنا بعد مشاهدة هذه الاوبرا نظل يقظين لا نسـتطيع النوم الا بعد مضى وقت طويل ٠٠ وليس السبب فى هذا أن المسرحية قد اختتمت بنهاية سـعيدة وفق هوانا ، بل لأننا استمعنا الى موسيقى رائعة اختتمت بذروة الروعة والجمال الموسيقى فى اشراقهـا ٠٠ فقد كان فردى يعرف تماما أن اهتمام مشـاهدى المسرحية سوف يخبو حتما فى اللحظة التى يتبين عندها لفالستاف أنه أصبح أضحوكة يسخر منـه الجميع ٠٠ ولذلك بذل قصارى جهـده لئلا يدع اهتمامنا بموسيقى الاوبرا يخبو ، فعمل على جعله يقظا حتى النهاية ٠

ومن جهـة أخرى قد يقوم مؤلف الأوبـرات التراجيدية ببذل مثل هذا الجهد الموسيقى فى ختام اوبراه ، هذا ما يجعلها دائما تتفوق فى اختتامهـا وتسيطر على المستمعين وتهزهم من الاعماق ، كما فى الاغنية التى تصاحب القرار المتكرر «اوسناتو» فى ختام أوبرا « دايدو وآينياس » التى كتبها بيرسيل٠ أو « انشـودة الحب والمـوت » المصـوغة فى الصورة السيمفونية فى ختام أوبرا « تريستان » وهذه الطريقة ليست دائمـا ضرورية بصـفة أساسية فى اختتام الأوبرات التراجيدية ٠ فهنـاك أوبرات أخرى مثل « ترافياتا » و « كارمن » وكثير غيرهما تستقيم خاتماتها دون الالتجاء الى مثل هذه الصياغة الموسيقية المركزة ٠

وصفوة القـول ان بذل الجهد فى الصـياغة الموسيقية المركزة حتى تستولى على مشاعرنا وتهزنا من الأعماق ضرورى فى اختتام الأوبرات الفكاهية أو الأوبرات الجدية ذات النهـايات السعيدة ، حيث يجب على الموسيقى أن تستولى على مشـاعرنا وتبقى انتباهنا متيقظا ــ عن طريق الاستماع فى اللحظـة التى ينتهى فيها اهتمامنا بمشاهدة الأحداث الدرامية بعد أن تنحل العقدة المسرحية ، والا فعلى خاتمـه الأوبرا السلام !

فنهاية أوبرا « سيجفريد » السـعيدة ــ ولو مؤقتا (١) ــ تعد من الناحية المسرحية ختاما يتخذ صورة منظر حب بارد العواطف ، لكن فاجنـر بموسيقاه الهائلة أوقد نارا حامية من نشوة الحب فهزتنا تلك الخاتمة من الأعماق وجاءت فى صـورة القطعة الموسيقية الكاملة ٠

كذلك الحال فى أوبرا « الاختطاف من السراى » التى كتبها موتسارت ، فانها تختتم بمنتهى البهجة ، لا لأن الخاتمة الهزليـة تنتهى بلحن جميـل وجزل يسهل علينا استيعابه وحفظه بعد انصرافنـا من المسرح ، بل لأن هذه الخاتمة قطعة موسـيقية كاملة رائعة ٠ وهى فى صياغتها تتناول عنـاصر بنـائية من نموذج « الروندو » ونماذج التنـوع ٠ وتستوى معها فى ذلك الخاتمة « السداسـية » لأوبراه « هكذا هن جميعا ! »

فهى فى نفس بهجـة الفوجه الختـامية لأوبرا « فالستاف » ٠ وهى مثلها تهزنا من الأعمـاق لأن موسيقاها قد أحكمت صياغتها فى براعة فائقـة ، ولا يرجع ذلك بأية حال لانتهائها بالصـلح بين العشاق الهوائيين فيها ، اذ أننا لا نعير أى اهتمام لما يدور بين هؤلاء الهوائيين من صلح أو خصام ٠

والخاتمة « السداسية » الشبيهة بالفوجـه فى أوبرا « دون جيوفانى » ، لهـا كذلك نفس الأثر الرائع الذى للفوجه الختامية فى أوبرا « فالستاف » وكانت قد جرت عـادة مخرجى هذه المسرحية على حذف هذه السداسية واختتامها بمنظر ذهاب دون جوان الى الجحيم ٠٠ لأنهم وجدوا اختتامها على هذه الصورة أفضل من الناحية المسرحية ٠ ذلك لان الاختتام التراجيدى كفيل بأن يترك أثرا أشد قوة ويعد نهاية أكثر حسما ٠ ومن الناحيـة الموسيقية

(١) اذا أخذنا فى اعتبارنا مصير التراجيدى فى الاوبرا التالية بسلسلة « خاتم نيبلونج » أى بأوبرا « هروب الالهة »

نراهم قد وجدوا أن هذا الاختتام ملائم عند هـذه النقطة حيث تنتهى الموسيقى فى مقام « رى صغير » وهو نفس المقام الذى استهلت به افتتاحية الأوبرا . ولكن الافتتاحية اذ تستهل فى تصديرها بهذا المقام الداكن تتحول فى جزئها الأساسى السريـع الحركة والنشيط الى مقام « رى كبير » ذلك المقام المشرق البهيج .. واذن فحتى وفق نظريتهم التى تنـادى بالاختتام فى نفس المقام الذى ابتدأت به فان هـذا لا يستقيم اطلاقا ، بل ربما يسـتقيم أكثر عند الاختتام بالسداسية المحذوفة .. اذ أن جزأهـا السريع النهائى مصوغ فى مقام « رى كبـير » .. ولهذا فقد أعرض المخرجون المحدثون عن حـذف السداسية وأصبحت الأوبرا تختتم بنهايتها المشرقة دون أن يتعارض هذا مع السير نحو بلوغ الذروة تماما مثل خاتمة « فالستاف » .

واليوم تعد خاتمـة كل من « دون جيـوفانى » و « فالستاف » أعظم النهايات السعيدة فى الموسيقى المسرحية بأسرها لأنها تسير نحو الاختتـام دون تعارض مع بلوغ الذروة (1) .

* * *

ومما سبق ربما يتبادر لذهن القارىء أن موضـوع « النهايات السعيدة » يقتصر على الموسيقى المسرحية دون سواها من أنواع الموسيقى ، حيث أن الأمثلة التوضيحية التى يمكن الاتيان بها متعددة للغاية .. لكننى مع ذلك أعتقد أن هذا الموضوع يتناول جميع الأنواع الأخرى من الموسيقى غير المسرحية .

وهنا أيضا نجد أنه يسهل على المؤلف انهـاء الموسيقى بخاتمة حزينة أو جـدية الطابع أكثر من اختتامها بالنهاية المفرحة . اذ فى الحالة الثانيـة ، لا بد له كذلك ـ كما هو الشـأن فى الموسيقى المسرحية ـ من بذل جهوده المركزة فى الصياغة الفنية لكى لا تتدهور الموسيقى بعد بلوغهـا الذروة فى سيرها نحو الاختتام . فنحن نجد موتسارت ، مثلا، مستعدا دائما للاستغراق فى الخاتمات التراجيدية . ففى مقطوعاته « لكونشرتو » البيانو نجد أن أعظـم خاتماته التى بلغ فيها حدود الرفعة الموسيقية كانت جميعا فى كونشرتاته المصوغة من مقـامات الديوان الصغير ـ وهى كلها مقامات داكنة أو محزنة .

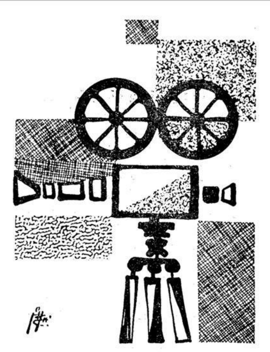
ولكن موتسارت الى جانب ذلك عرف أيضا كيف يصوغ خاتمة جليلة « بنهاية سعيدة » فى ختـام سـيمفونية « جوبتـر » وهى أعظم الأجـزاء الموسيقية أثرا فى بهجتها بعالم الموسيقى بأسره . والسر فى ذلك يرجع حتما الى براعته الفـائقة فى صوغها من الأسلوب « البوليفونى » المتعدد الخطوط الميلودية . كما تتضح براعة الاختتام هذه فى نهاية كل من رباعيتيه للوتريات : من مقام صـول كبير (كوشيل رقم ٣٨٧) ومن مقام « لا » كبير (كوشيل رقم ٤٦٤) . وكانت هذه البراعة فى خاتمتيهمـا سببا فى اشاعتهما البهجة المشرقة وبعثهما الشعور العارم بالسعادة فى المستمع .

ويضارع موتسارت فى ذلك أيضا هايدن خصوصا فى ختام رباعياته وسيمفونياته .. فهى كلها تختتم بالنهايات السعيدة . وترجع هذه السـعادة التى تنبعث منها وتؤثر فينا الى براعته الفائقة فى صياغته هذه الخاتمات . بينما نجد شوبرت ـ الذى لا تبرز مواهبه بصفة خاصة فى صياغة خاتماته الموسيقية ـ قد جاء لنا بخاتمـات بهيجة لكنهـا ركيكة فى صياغتها الموسيقية مما أدى الى سقوطها خصوصـا لو قيست بما سبقها من أجزاء موسيقية .. وربما كان هذا هو السبب الذى من أجلـه ترك لنا شوبرت سيمفونية عظيمة ورباعية عظيمة وأكثـر من سوناته الرائعة للبيانو دون أن يتمها .

ولم يكن ـ من ناحيه أخرى ـ من محض الصدفة أن يجىء نشيد « الفرح » الذى يختتم به بتهوفـن سيمفونيته التاسعة تنظيما موسيقيا شـامخا فى بنائه وهائلا فى أسلوبه ومتضمنا لشتى صـنوف فن الصياغة من « الروندو » و « نماذج التنوع » بل و « الفوجه ذات الموضوعين الأساسيين » وأن يتناول كل هذا بمنتهى التركيز والعمق فى المعالجة والثراء فى الابتكار الفنى حتى جاءت خاتمة السـيمفونية تتويجا رائعا لفن الاختتام بالنهاية السعيدة .

وصفوة القول اذن أنه متى كانت النهاية السعيدة هى المقصد الذى يهدف اليه الفنان الموسيقى المبتكر ـ من حيث التركيز الفنى لا من حيث الميل الى عبادة المسرات فحسب ـ فانه لن يصـل الى هدفه هذا الا بعد أن يتمكن من السيطرة التامة على فن صـياغة ختام موسيقاه .

(1) anticlimax



قصة السينما المعاصرة

كتبها: براد داراش

ترجمة: محمد قناوى

(١) كاتب هذا المقال بدأ بكتابة القصة وهو فى سن الرابعة عشرة من عمره ، ونظم الشعر فى سن الخامسة عشرة ، وقدم رسالة عن فلسفة الشعر للحصول على بكالوريوس الفنون من جامعة بنسلفانيا عام ١٩٤٢ .

وقد اشتغل باحثا فى التـأمين بعض الوقت ، ومدرسا وصحفيا ، وقد أصبح كاتبا بمجلة تايم الأمريكية عام ١٩٤٥ ، ثم أصبح المحـرر الأول للسينما فى المجلة فى السنوات العشر الأخيرة .

وهو يتقن اللغات الفرنسية والايطالية والألمانية والاسبانية ، وهو هنا يحاول أن يعرض بالاشتراك مع المحرر وليام فوربس بمجلة تايم قصة السينما المعاصرة لتكون مرشدا لمحبى الثقافة السينمائية .

يمكننا أن نصل الى قصة السينما المعاصرة من واقع الأفلام التى تصلنا (الى الولايات المتحدة) من الخارج ، والتى قام باخراجها فنانون من مختلف أنحاء الكرة الارضية .

وفى قلب الحركة الجديدة ، نجد جماعة صغيرة من الطليعين الملهمين أمثـال « أكيرا كيروساوا » اليابانى مخرج فيـلم « راشـومون » و « انجمـار برجمان » السويدى الذى أخرج فيلم « الفـراولة البرية » و « آلان رينيه » الفرنسى الذى أخرج فيلم « هيروشيما ـ حبيبى » و « فرانسوا تريفو » مخرج فيلم « الربعمائة ضربة » ، والايطاليين « فيديريكو فلليني » فى فيلم « الحياة الحلوة » و « ميكل أنجلو أنتونيونى » فى فيلم « المغـامرة » و « ليتشينو فيسكونتى » فى فيلم « روكو واخوته » ، و « ريتشا ردسون » الانجليزى فى فيلم « انظر خلفك فى غضب » ، والبولندى « أندريه فايدا » فى فيلم « القناة » ، و « بولانسكى » فى فيلم « رجلين ودولاب ملابس » ، والأرجنتينى « ليوبولدو تورنيلسون » فى فيلم Summerskin والمخرج الهندى « ساتياجيت راى » الذى أخرج فيلم « الأب بانشالى » .

وهناك جماعات تقلد هؤلاء فى جميع أنحـاء العالم ، فى كندا واليونان والبرازيل واليابان وألمانيا (الشرقية والغربية) حتى فى موسكو ، والى حـد كبير فى مانهاتن ، ذلك أن جنون السـينما قد استحوذ على الجيل الناهض .

فالشبان يقضون ساعات الليل والنهار يتجولون فى الطرقات ممسكين بآلات تصوير خفيفة متنقلة ، مبشرين بدين جديد للسـينما ، ذلك الدين الذى أعلن اعتناقه بحرارة المخرج « تريفو » . وأهاب ذات مرة أنه من الضرورى أن تصور أشياء جديدة بروح جديدة ، فلا بد من التخـلى عن هذه الاستديوهات الباهظة التكاليف وغير المنظمة والتى لا جدوى منها. ان أشعة الشمس أقل تكلفة من مصابيح الضوء ،

وتعتمد الثورة الجديدة فى السينما على استعارة كاميرا ، وفيلم خام رخيص ، وشقة أحد الزملاء وقيام الأصدقاء بتمثيل الادوار • وقبل ذلك كان الايمان بالسينما والعزيمة ، انها ثورة لتحطيم العوائق •

وهذه الطريقة فى التعبير هى طريق المستقبل وفن المستقبل • هناك ثورة من حيث الهدف ، فلم نعد نثق بالعناوين القديمة والموضوعات العادية المتداولة، وحتى نستطيع التعبير عن أنفسنا ، وأن نتحرر من التحيز ومن التكنيك القديم ومن كل شىء ، علينا أن نكون جد طموحين ، جد مخلصين •

وفى فرنسا حيث تسمى الحركة بالموجة الجديدة، أخرج ستون مخرجا شابا أول أفلامهم الطويلة فى أقل من سنتين (١٩٥٩ – ١٩٦٠) ، كما يوجد فى بولندا اثنان وعشرون فيلما طويلا وقصيرا فى طريقها الى الظهور • وفى البرازيل أخرج تسعة من المخرجين أول أفلامهم فى السنتين الأخيرتين ، وأكثر من أربعة وعشرين مخرجا سوف يفعلون نفس الشىء فى الاثنى عشر شهرا القادمة •

ان التمرد والثورة يظهران فى كل مكان، والحركات الجديدة هى فى حقيقة الأمر حركة واحدة ، هى سينما عالمية جديدة تصبح فيها الشاشة مرآة للعالم الانسانى •

لقد أوجدت الحركة السينمائية الجديدة متفرجين عالميين جدا من الشبان فى سرعة مذهلة • ولقد أعلن أصحاب دور العرض فى عشرات البلاد أن ثمانية من كل عشرة من مشاهدى الأفلام الأجنبية يقل سنهم عن الثلاثين • وهو جمهور عاطفى المزاج وعنيف ، يصفق لما يعجب به ، ويصفر لما لا يعجبه، وهو جمهور ذواق ، والجيل الجديد من رواد السينما يؤمن بأن الرجل المتعلم يجب أن يتثقف سينمائيا كما يتثقف أدبيا • وهو جمهور كبير ، تهتم به السينما الجديدة لما يجلبه لها من مال •

ولم تستطع الأفلام الأجنبية أن تتحدى الزعامة التجارية للسينما الأمريكية تحديا خطيرا ، فهى لا تزال تستحوذ على دولارين من كل ثلاثة دولارات ينفقها العالم على السينما ، ولكن نصيب هذه الأفلام الأجنبية قد تضاعف فى السوق العالمية فى العشر السنوات الأخيرة • ففيلم «الحياة الحلوة» بلغ دخله ١٠ مليون دولار • وفى الولايات المتحدة حيث كان دخل هذه الافلام عام ١٩٥٣ ، ٥ ملايين ومائتى الف دولار ، نجد أنه قد ارتفع فى السنوات الأخيرة الى أكثر من ٦٩ مليون دولار •

ان ما يلقاه رجال السينما الجدد من تأييد عام وما يتبعونه من وسائل اقتصادية خاصة ، قد منحهم قدرا كبيرا من الاستقلال الفنى • وشيئا فشيئا ، استطاعوا أن يقولوا ما يريدون ، لا ما يمليه الممول بحجة « ان الجمهور عايز كده » •

لقد خلق الرجال الجدد الشبان ، خلال العشر السنوات الأخيرة مهرجانا كبيرا للدراما البطولية وأناشيد الرعاة ذات الديالوج الرقيق المرح والرغبة الكئيبة والفطنة الحادة والفكر اللماح ، والأسى الكئيب والمشاهد الغريبة والأعماق الدينية الغامضة، لقد صوبوا الكاميرا نحو الحياة وأبدوا للانسانية صورة ذاتية ، صورة صادقة ومزعجة ، غير أنها فى نفس الوقت جميلة بشكل تهتز له القلوب • لقد خلقوا عصرا ذهبيا للسينما • أهى كلمات قوية ٠٠ ؟ ربما ٠٠ !

ولكن فلنفكر فى مستوى الأفلام التى عرضت فى مهرجان السينما الأول بنيويورك • لقد كان البرنامج قاصرا على الأفلام الجديدة التى لم ترها الولايات المتحدة من قبل • بيد أن مدير المهرجان وجد عشرات من الأفلام الصغيرة الممتازة ونصف دستة من الأفلام الجيدة من بينها :

الملاك القاتل :

وهو واحد من أقوى أفلام بونيويل التى اشتهرت بروعتها ، يقص حكاية مرعبة تتصل بالخلاص واللعنة ، وفيها يصب الفوضوى الكبير العجوز كل حمم غضبه على الأغنياء العاطلين وعلى الكنيسة الأم ، وأثناء ذلك يستعرض خيالا دينيا قل نظيره من حيث وحشيته الشيطانية منذ رؤى هيرونيموس بوش •

فى أوج الحياة :

ويعتبر أول فيلم طويل لروبرت انركو الفرنسى (٣٢ سنة) وهو مأخوذ عن ثلاث قصص « لأمبروز بيرس » وكلها تتناول موضوع الحرب الأهلية فى الولايات المتحدة الأمريكية • وبرغم من أنه قد تم تنفيذ الفيلم فى فرنسا واشترك فيه ممثلون فرنسيون الا أن الجو الاميركى لهذه الفترة يشيع فى الفيلم بشكل رائع ، والفيلم يحكى من خلال تدفق اللقطات وراء بعضها بكل ثقة وبراعة وجدير بالذكر أن تصوير جان بوفينى يدين بالولاء فى جماله لمائيو برادى •

سكينة فى الماء :

وهو فيلم بولندى مثير حاد كالسكين ، أملس كالماء ، أما مخرجه فهو رومان بولانسكى ، (٣٠ سنة) وهو يضع فيه امرأة مثيرة ورجلين يتحرقان شوقا اليها فوق قارب شراعى صغير ، يلقى اليهم بسكين وخلال التسعين دقيقة التالية يزداد التوتر ويزداد ويزداد ويزداد .

مرحبا بالتلال :

فيلم أمريكى لأدولفاس ميكاس ، وهو مضحك بشكل رائع ويعتمد على السخرية الى أبعد مدى ، ويحكى قصة اثنين من الكشافة فى سن الشباب يقعان فى غرام فتاة واحدة .

الخطيبان :

وهو ثانى فيلم يخرجه ارمان أولمى الايطالى (٣٢ سنة) ومن المنتظر أن يخلد هذا الفيلم فى تاريخ السينما . وفى هذا الفيلم يحكى المخرج أولم قصة تكاد تكون بسيطة أكثر من اللازم تحكى كيف أن البعد يجعل القلبين يزدادان شغفا ، بيد أنه يحكى هذه القصة وقد تحكم فى أسلوبه السينمائى بشكل كامل .

الخادم :

وهذا الفيلم يعتبر احدى الصور الكئيبة لموضوع عطيل . وقد أخرجه ، فى بريطانيا ، جوزيف لوزى ، وهو أمريكى يعيش ويعمل فى أوروبا ، والفيلم يحكى كيف أن خادما شريرا يحطم سيده باستغلال ضعف سيده أمام النساء — وأمام الرجال .

اكيراكيروساوا :

عندما يبحث مؤرخو السينما الجديدة عن أصولها الأولى ، فانهم يعودون الى مهرجان السينما الذى أقيم فى البندقية سنة ١٩٥١ . ففى ذلك المهرجان كانت الفقرة الأخيرة من البرنامج تشمل عرض فيلم يابانى اسمه « راشومون » لذلك جلس رجال التحكيم يتثاءبون ولكن ما لبثوا أن بهروا من الدهشة ، فقد جاء فيلم « راشومون » وكأنه لمحة برق تشق بعنف قلب رجل يكتنفه الظلام لتبين أنه خال من الحقيقة، أما من حيث التكنيك ، فالفيلم كان أصيلا وقويا فى اسلوبه ، وكان من الواضح أنه عمل عبقرى هو « أكيرا كيروا ساوا » وبفضل خبرته بالرسم ، أصبح أول مبشر بالعصر الجديد للسينما . وفيلم « راشومون » هو فيلمه العاشر . ومنذ ذلك الفيلم وهو يخرج روائع متتابعة منها فيلم « العظماء السبعة » سنة ١٩٥٤ الذى يعتبره الكثيرون أحسن عمل سينمائى على الاطلاق . وهو عبارة عن ملحمة عسكرية أخلاقية اجتماعية ، مضمونها أن المسالمين هم الذين يرثون الأرض عندما يعرفون كيف يناضلون من أجل حقوقهم . وفيلم « اكيرو » سنة ١٩٥٢ أفضل أفلام كيروساوا ويحكى مأساة رجل عادى وتعس ، لا يكاد يقتحم الحياة حتى يعلم أنه سيموت وفيلم « يوجيمبو » سنة ١٩٦٢ الذى جاء فى قالب هوليود المعتاد يمزج حرارة الدم بالضحكات الهزلية التى تسخر بالعادات والأخلاق والسياسة فى القرن العشرين . وفيلم « أعيش فى رعب » سنة ١٩٥٥ من الأفلام المخيفة التى تتناول الرعب فى حياة رجل فى ظل القنبلة الذرية . وعندما يقوم كيروساوا بالاخراج يستخدم ثلاث آلات تصوير فى نفس الوقت يمكنها أن تسجل أدق التفاصيل الموجودة فى المشهد بفضل عدساتها المقربة ، وأن تستوعب الحركة جميعها ثم يلقى بالنتيجة فى وجه المتفرجين بكل عنف . ان كيروساوا أستاذ فى الحركة وهو الى جانب ذلك فنان ساخر ، وهو أخلاقى يتمتع باحساس نادر بالفكاهة وهو واقعى يلعن الظلام .

لقد تمكن كيروساوا من لفت نظر رواد السينما ، أما الشخص الذى لفت الانظار بعد ذلك فهو « انجمار برجمان » .

انجمار برجمان :

يعد انجار برجمان فنانا لم يسبق له مثيل فى السينما ، فهو شاعر ميتافيزيقى تخرج أفلامه وكأنها فصول متتالية من الرمزية وسط التقدم الذى تحرزه روحه وهى تبحث وحيدة معذبة ، عن معنى للحياة وعن احساس بوجود الله ورعايته . وفى فيلميه الأوليين « لهو محرم — الليلة العارية » ناضل انجمار برجمان ليحرر نفسه من الارتباط بالأم والاشتياق الحار للبراءة والأمان والموت . وفى كوميدياته البارعة ، التى أخرجها فى المرحلة الثانية من حياته الفنية « درس فى الحب — ضحكات ليلة صيف » كافح برجمان الحرب التى لا مفر منها بين الرجال والنساء. وفى فيلم « الختم السابع » توغل بعمق فى غيبيات الله ، وتجول فيها خلال الجذور المعقدة للحياة الدينية . ولكننا نجد الله فى أفلامه الحديثة المرة تلو الأخرى ، ومع ذلك فحكمته مخيفة وغامضة وكأنه ينبوع ماء أو عنكبوت ضخم أو كالصمت . ولا نجده أبدا كالحب ولا فى صميم القلب . وهكذا يمضى فى

بحثه رائده الذكاء والسخرية ، يصحبه جمال يبهر البصر الى غير حد ، واحساس رقيق بالشكل وان كان يميل الى المسرح أكثر مما يميل الى السينما مع موهبة كبيرة جدا من الحدس ، يبدو معها فى بعض الأحيان وكأنه مريض ، ولكن « برجمان » ليس رجلا عليلا بل عبقريا مريضا • ومرضه هو مرض العصر، موت القلب ، والانفصال عن المنبع ، وعبقريته هى عبقرية تعبر عما يعانيه كل الناس •

وقد اجتاح « برجمان » باريس مثل ريح شمالية عاتية ، ففى سنة ١٩٥٧ عندما عرضت له عدة أفلام لأول مرة فى « السينماتيك » وهى المكتبة الرئيسية للأفلام فى باريس ، وقف المئات من محبى السينما صفوفا طويلة ليلة لمدة ثلاث ليال لكى يجدوا أماكن لهم وقال المخرج تريفو آنذاك « لقد هزمنا تماما فهذا رجل حقق كل ما كنا نحلم بتحقيقه ، وكتب الأفلام كما يكتب الروائى رواياته وبدلا من القلم ، استخدم كاميرا ، انه مؤلف سينمائى بمعنى الكلمة .

السينما فى فرنسا :

ونتيجة للأثر الذى تركه برجمان وللتشجيع الذى منحه اياه الفيلم الأمريكى « الهارب الصغير » الذى بلغت تكاليفه ١٠٠ر٠٠٠ دولار فقط اقترض «تريفو» من حميه مبلغا من المال ، وشرع فى أحـــد الأيام الجميلة من عام ١٩٥٨ فى تصوير فيلم اســـمه « الأربعمائة ضربة » ، وفى نفس الوقت أنفق « كلود شابرول » الذى كان يعمل مع « تريفو » كناقد للأفلام فى مجلة كراسات السينما ، ميراثا لزوجتـــه عن آخره لكى يخرج فيما اسمه « سيرج الجميل » • وفى نفس الوقت أيضا طار « مارسيل كامى » الذى عمل مساعدا لبعض كبار المخرجين الفرنسيين ، الى البرازيل ليخرج فيلمـــا بالألوان هو « أرفيوس الأسود » • وارتبط « آلان رينيه » وهو مخرج مغمور للأفلام التسجيلية ، مع بعض رجال الأعمال وطار الى اليابان لتصوير فيلم « هيروشيما ـ حبيبى » •

وفجأة وصلت كل الأفلام الى باريس ، وكان لها وقع هائل على الجمهور والصحافة • وحصلت على الجوائز الاولى فى مهرجان « كان » ، وفجأة وجدنا أنفسنا أمام الموجة الجديدة •

ومنذ أكثر من أربع سنوات ، والموجة الجديدة لاتزال تمضى فى طريقها بقوة فقدمت اثنىعشر فيلما ممتازا ، وأظهرت ممثلين عالميين جدا لفتوا أنظار العالم اليهم : « جا نمورو ـ جان بول بلموندو ـ جان بيير كاســـيل » وقدمت أيضا أربعا وعشرين مخرجا شابا موهوبا واستطاع « فيليب دى بروكا » أن يبدع فى فيلمين من أكثر الأفـلام اضحاكا فى فرنسا منذ « رينيه كلير » فى أفلام « جاء الحب ـ حبيب لخمســة أيام » وأخـــرج « جان لوبودز » ميلو دراما تكعيبية مدهشة هى « اللاهث » وكذلك « بيير انكس » و « لوى مال » و « روجيه فاديم » و « هنرى كولبى » أخرجوا أفلاما أدهشت كل من شاهدها • لكن الشهرة العالمية للسينما الفرنسية الحديثة مدينة الى حـد كبير لأعمـــال اثنين من المخرجين هما : « آلان رينيه » و « فرنسوا تريفو ».

وأشهر الاثنين هو آلان رينيه (٤١ سنة) وهو صاحب نظرية وتكنيك من الطـــراز الأول ، هو « شوينبرج » السينما الجديدة •

ان فيلم « هيروشيما » قد بهر النقـــاد بايقاعه المنتظم وبنائه المتناسق ، وفيلم « السنة الماضية فى مارينباد » جعل فيلم « هيروشيما » يبدو كأنه جاء عرضا ، يعرض فيه المخرج أربعة أزمنـــة وخمس وجهات نظر مختلفة وعددا لا حصر له من الكادرات الرمزية ذات الدلالة ، تجمعت كلها فى بناء متداخل لانهائى ، فبدا وكأنه لغز وليس فيلما ، ومناسبا لأن يشاهده عقل الكترونى لا ان يشاهده عقل بشرى • وعندما يحل اللغز أخيرا ، نتساءل ماذا كان يعنى ؟ انه كان يعنى ، كل شىء ـ ولا شىء • وباختصار ان « رينيه » لديه المهارة التى يستطيع بها أن يقول ما يريد على الشاشة ، ولكن لسوء الحظ ليس لديه ما يقوله ، فهو كفنان تنقصه الانسانية وتنقصه الحرارة ـ وهو يعيش خارج عالمنا ، انه معلق فى الهواء • ومع ذلك فأعماله ذات أهمية • فقد حطـــم فكرة الجمهور عن ماهية الفيلم وحرر مخرجى الأفلام جميعا لكى يعيدوا صياغة السينما بصـــورة أقرب الى رغباتهم الفنية •

وفرانسوا تريفو (٣١ سنة) ربما كانت موهبته أكثر ثراء من بين مخرجى السينما الفرنسية الجدد وهو دافىء بقدر برود رينيه • وأفلامه تدور حول حقيقة الناس وحقيقة مشاعرهم ، مثل الولد الذى يهرب من منزله ، والزوجة التى تخون زوجها مع أخلص أصدقائه • وأفلامه ثقيلة لأن الحياة الواقعية ثقيلة ، ولكنها فى نفس الوقت مرحة ومبهجة الى حد ما • انها أشياء صعبة ومثل الأشياء الصعبة فهى مليئة بالقفـزات الخـادعة والحـركات غـير

المجدية ، ولكنها تنمو وتتطور أكثر فى داخل العقل بعد أن ينتهى الفيلم . ويمضى « تريفو » فى طريقة بتطور ، لقد أبدع فى فيلم « مقتل عازف البيانو » أكثر مما أبدع فى فيلم « الـ ٤٠٠ ضربة » وفيلم « جوليز وجيم » بما فيه من حكمة عالية حلوة ومر. معا قد جعل فيلميه الآخرين يبدوان وكأنهما لعب أطفال .

السينما فى ايطاليا :

وفى نفس الوقت ، اتخذت السينما الايطالية عهدا جديدا ازاء الحياة. لقد توقفت الحركة الواقعية الجديدة توقفا تاما بعد الحرب فى فيلمى « روما مدينة مفتوحة » و « سارق الدراجة » فقد طعنت من الخلف بواسطة السياسيين لاعتقادهم أنها أثرت على التجارة السياحية تأثيرا سيئا . وأنتج الايطاليون ، فى أغلب الاحوال ، أفلاما عن الوحوش الاسطورية ، الا المخرج العظيم « فيتوريو دى سيكا » الذى أنتج نغما ضعيفا مترددا فى فيلم « السـطح » يبشر بالاصلاح ، لكن ما ان أشرفت السنوات العشر على الانتهاء حتى ظهر « بيترو جيرمى » الذى أخرج أخيرا الفيلم الكوميدى « الطلاق على الطريقة الايطالية » وفى نفس الوقت برزت ثلاث مواهب ايطالية الى أقصى مدى :

الأول : « **لوتشينو فيسكونتى** » (٥٦ سنة) وهو أحد النبلاء ، يقول عنه أصدقاؤه أنه يدلى بصوته من أجل اليسار ، ولكنه يحيا فى اليمين ، وبنفس هذا الشعار ، تبدو أفلامه يسارية ولكنها أخرجت بطريقة يمينية . وفيلم « روكو واخوته » سنة ١٩٦٠ الذى يعد انتعاشا للحركة الواقعية الجديدة يتناول حياة أسرة من الفلاحين انتقلت من الريف الى المدينة .

وفى فيلم « الفهد » سنة ١٩٦٣ المقتبس من المرثية المؤثرة التى كتبها « جيو سيب دى لامبيديوس » عن الاقطاع ، نجده وقد استخلص من الموت طريقا للحياة. أما أفلام « فيسكونتى » فتبدو كما لو كانت ينقصها الاخراج ولكنها فى حقيقة الأمر مخرجة بتمعن .

والثانى : « **فيديريكو فيللينى** » (٤٣ سنة) وهو أكثر شهرة بين المخرجين الايطاليين الجدد ، وفى فيلم « أنا فيتيلونى » سنة ١٩٥٣ وضع فيه سخريته الاجتماعية التقليدية . وفى فيلم « الطريق » وهو كوميديا شاعرية ، اتبع فيها طريقة « شابلن » ولكنه لم يستطع الوصول الى مستواه .

وفيلم « الحياة الحلوة » سنة ١٩٦٠ هو الفيلم الذى جعله هو وبطله « مارشيللو ماستوريانى » مشهورين فى جميع أنحاء العالم . وفيلم « ٨ ١/٢ » (سنة ١٩٦٣) أجرأ أفلامه الحالية ، اذ صوب الكاميرا نحو نفسه وتركها تسجل مخاوفه وخيالاته ورغباته وبأسه ، وذلك فى لغة سينمائية تميل الى « جويس » أكثر مما تميل الى « جريفيث » وكل هذه الأفلام نفذت بحماس شديد . و « فيللينى » الذى دوى اسمه عاليا هو أكثر أتباع الحركة قدرة على التخيل بغير منازع . ولسوء الحظ فان خياله ينقصه الذوق ، فهو يفضح رغبات البشر الحسية بالحاح ودون خجل وهو فى ذلك يخلو من أى تعاطف ، انه خشن بكل ما فى هذه الكلمة من معنى .

و الثالث : « **ميكل أنجلو أنتونيونى** » (٤٩ سنة) وهو نقيض « فيللينى » يملك حساسية فنية وقد أخرج ثلاثة أفلام فقط « المغامرة ـ الليل ـ الكسوف » وهى التى تهمنا وهى تعنى الكثير جدا . ان أى فيلم منها يكفى لأن يرفعه لمصاف أحسن صاحب أسلوب فى تاريخ السينما . ذلك لأن أسلوبه فى الاخراج يتميز بالبطء والراحة ، فمناظر أفلامه تبدأ قبل بدايتها الحقيقية بقليل ، وتنتهى بعد نهايتها بقليل . ولقطاته عادة ثابتة ، وهو يحرك الممثلين كما لو كانوا أشخاصا يسيرون فى موكب جنائزى .

أما المواقف الجنسية فى أفلام المخرجين الايطاليين الجدد وزملائهم الفرنسيين فقد أثارت النقاد الى حد كبير جدا ، فهى تعتمد على مواقف عديدة ليس بينها موقف جديد . وأغلبهـا مواقف مريضة ، ولكنها جميعا حادة أكثر دلالة عما هى فى هوليود ، ففى أفلام هوليود ، نجد أن الجنس هو حلم الناس الذين يخشون الواقع .

أما فى الأفلام الفرنسية الجديدة ، فان الجنس فيه نوع من الديانة الفسيولوجية ، وهو تجربة خيالية عميقة يقوم بها الممثل ، كما يقوم بأى عملية أخرى كتناول الطعام مثلا .

وفى الأفلام الايطالية الجديدة ، نجد أن الجنس هو الشىء الذى يجعلك تحس احساسا سلبيا بعد الانتهاء منه ، انه كأى وسيلة أخرى تجعلك تشعر بالضياع . وعلى أى الأحوال ، فان الناس فى الأفلام الأوربية لا يحومون حول القمر كما نراهم فى أفلام هوليود . وهم اذا أرادوا الاقدام على فعل الجنس ،

أقدموا عليه • وعندما يقدمون على فعله فبطريقة رقيقة ، ولكن ما ان ينتهوا منه حتى ينسوا كل شيء عنه حتى المرة التالية • ان الجنس فى الأفلام الأوربية الجديدة صريح ، ولكنه حقيقى على الأقل •

السينما فى بريطانيا :

ان المخرجين الفرنسيين والايطاليين يؤمنون بأن فن السينما فن هام فى حد ذاته • بعكس رجال السينما البريطانيين فهم لا ينظرون لفن السينما على هذا النحو • ذلك أنهم قد درجوا على أن ينظروا اليه فى مرتبة ثانوية بالنسبة للدراما والأدب • ومعظم الأفلام الانجليزية الجديدة هى فى الواقع مقتبسة عن المسرحيات والروايات •

لقد أخذت السينما الجديدة فى انجلترا اتجاهها من مختلف الفنون المترابطة ، ولقد تبنت جماعة الشباب الغاضب ، من داخل المهنة ، هذا الاتجاه الجديد بكل حماس • وكان هذا الاتجاه يساريا من الناحية السياسية ، وشماليا من الناحية الجغرافية • ومعظم الأفلام البريطانية الجيدة فى السنوات الخمس الأخيرة ، كانت من أفلام النقد الاجتماعى ، وبوجه عام ارتفع هذا النقد الى مستوى الظروف المعيشية فى الأحياء الصناعية الفقيرة فى يوركشاير • ولقد أسس هذا الاتجاه المخرج « جاك كليتون » بفيلمه العنيف عن الصراع الطبقى اسمه «مكان فوق القمة» سنة ١٩٥٨ • ولكن لم يمض وقت طويل حتى دخل فى هذه الحركة شاب أشد غضبا وأكثر حماسا ليضطلع بها ، وهو «تونى ريتشاردسون» الذى أخرج أفلام « انظر الى الخلف فى غضب ــ المهرج ــ مذاق العسل ــ عزلة عداء المسافات الطويلة »• ولا يعد ريتشاردسون مخرجا عظيما من حيث اللغة السينمائية ، فهو من حيث المزاج والخبرة ، يعد مخرجا مسرحيا ، بل هو فى معظم الاحيان يعد مخرجا مسرحيا ممتازا ، يعرف كيف يستغل كل الامكانيات المسرحية القوية • وتتلمذ على يديه « ألبرت فينى ــ ريتاتو شينجهام ــ توم كورتناى ــ وراشل روبرتس » الذين أصبحوا سينمائيين مشهورين عالميين •

وتعد بريطانيا وايطاليا وفرنسا ، أى غرب أوربا ، حاليا مركزا للسينما الجديدة ، ترى هل فى مقدور هذا المركز أن يبقى ؟ ان مراكز انتاج الأفلام بدأت تتكون بسرعة فى جميع أنحاء العالم ومن بين هذه المراكز ما هو خلف الستار الحديدى •

السينما فى دول أوربا الشرقية :

من الواضح أن المخرج البولندى « بولانسكى » يعد مخرجا محترفا بمعنى الكلمة ، كما يعد « أندريه فايدا » « كيروساوا » بولندا ، وعندما عرض فيلميه اللذين تناولا مأساة الحرب ومما : « ماس ورماد ــ القناة » فى الولايات المتحدة سنة ١٩٦١ ادهشت المتفرجين من فرط كآبتهما •

وزاد الانتاج السينمائى فى المجر فى السنوات العشر الأخيرة ، كما تحسن الأسلوب فى الأفلام التى خرجت من موسكو فى الثلاث سنوات الأخيرة « البجعة الطائرة » ــ « أنشودة جندى » ــ « طفولة ايفان » فقد تقدمت السينما هناك الى حد بعيد •

السينما فى الهند :

وفى الهند « ساتيا جيت راى » (٤٢ سنة) الذى أثبت أنه واحد من رجال السينما الموهوبين ، وفى الخمس سنين الأخيرة عرضت ستا من أفلام « ساتيا جيت راى » فى الولايات المتحدة ، ان أفلامه الثلاثة الاولى « الاب بانشالى ــ أباراجيتو ــ عالم آبو » تعد ثلاثية تتحدث ــ وكأنها ألف مجلد ــ عن الحياة فى الهند وتعد رائعة من الروائع الممتازة فى السينما الآسيوية • أما الأفلام التى تبعتها فهى أكثر كمالا « ديفى ــ ابنتان ــ غرفة الموسيقى » لانها أفلام جميلة تصاحبها الموسيقى ، وهى هادئة ومثل كل ما هو عميق فهو هادىء • فأحداثها لا تجرى فى عجلة بل فى تؤده ، وتجرب الحياة وتجرب الموت ، انها من أعمال الحب •

السينما فى أميركا :

وفى الولايات المتحدة لا يزال معظم الناس عندما يفكرون فى الذهاب الى السينما ، يخطر ببالهم على الفور أفلام موليود ، ولكن السينما الأميركية الجديدة لا تخرج من هوليود ، بل تخرج دائما من نيويورك • فهناك بيوت للفن ومكتبات للأفلام وجمعيات سينمائية تتقابل فى منتصف الليل فى قرية جرينتش لعرض الأفلام وهى جميعا أفلام تثير الحافز بدرجة مدهشة •

ومنذ السنوات الخمسينية الأخيرة ومئات من الناس يحاولون عمل أفلام مستقلة ، ولم ينجح منهم الا القليل ، ففى عام ١٩٥٧ أخرج « موريس أنجيل » فيلم « زواج وأطفال » وأخرج « سيدنى مايرز » فيلم « العين المتوحشة » وفى سنة ١٩٦١ أخرج « جون

كاسافيتس » فيلم « الظلال » كما أخرج « شيرلى كلارك » فيلم مأخوذ عن مسرحية « جاك جلبير » وهو « العلاقة » .

وفى نفس السنة أخرج « جوناس ميكاس » فيلم « أسلحة الأشجار » وبعد عامين أخرج أخوه فيلم « هالليلويا » . وفى سنة ١٩٦٢ أخرج « هربرت دانسكا » فيلم « الهدية » و « فرانك بيرى » فيلم « دافيدوليزا » وكان أحسن فيلم فى الولايات المتحدة خلال ذلك الموسم . وفى سنة ١٩٦٣ أخرج « روبيرت درو ـ كريج شوكير ـ ديكى ليوكوك » فيلم «الكرسى» وبعض هذه الأفلام تقبلها الجمهور بصعوبة ، وبعضها فشل فشلا ذريعا . ولكن أغلبها جديد وحيوى وأصيل ، وعندما عرضت هذه الأفلام فى أوربا تأثر بها رجال السينما الجدد تأثرا شديدا .

الأساليب التكنيكية الجديدة :

ولقد استغل مخرجو الأفلام الأميركية أكثر من غيرهم ، الامكانيات التكنيكية الجديدة مثل : الكاميرات الخفيفة والتى يمكن حملها باليد ، والميكروفونات التى يمكن توجيهها بسهولة لتلتقط أصواتا معينة بذاتها من وسط الزحام، وكذلك معدات الترانزستور لنقل الصوت . ان مثل هذه الوسائل قد استخدمت بحيث حققت نتائج طيبة فى معظم مراكز صناعة السينما .

ورجال السينما الجدد يعرفون هذه الآلات الحديثة ويستخدمونها ، ونتيجة لذلك تتغير حرفية الفيلم بسرعة وكذلك يتغير فن الفيلم والآلات الحديثة قد وسعت امكانيات لغته وأثرت روحه .

فالكاميرا يستخدمونها حرة كالطائر وكأنهم قد وضعوا فى رأسها عينى قط ، وأى مكان يستطيع أن يذهب اليه الانسان تستطيع الكاميرا الذهاب اليه وأى شىء يستطيع أن يراه الانسان تستطيع الكاميرا الذهاب اليه وأى شىء يستطيع أن يراه الانسان تستطيع الكاميرا أن تراه بطريقة أفضل . ومن المؤكد أن آلة كهذه ، قادرة على أن تجعل فن الفيلم أكثر مرونة وأكثر تنوعا ، حتى يكون فى مقدور الفيلم أن يعالج شطرا أكبر من الحياة .

ما زال الطريق مفتوحا :

ان آلة كهذه ربما حققت شيئا أكثر أهمية وتستطيع أن تحرر السينمائيين من القفص الذهبى الذين حبسوا أنفسهم بداخله لمدة طويلة ، وربما تحرر الفنان من قبضة الممول .

ومن الغريب أن المعدات الحديثة يسهل امتلاكها وتشغيلها . فبينما نجد أن آلات التصوير السينمائى العادية تتكلف ٥٢,٠٠٠ الف دولار نجد أن آلة « أريفليكس » تتكلف ٣٥٠٠ دولار فقط . وبينما نجد أن أحد عشر مصباحا من مصابيح الاستوديو العادية تتكلف ٢١٠٠ دولار نجد أن ثمانية من اللمبات المتنقلة تؤدى نفس المهمة مقابل ٥٦٦ دولار فقط . وبمثل هذه النفقات المخفضة تستطيع السينما العالمية الجديدة أن تعتمد بسهولة على الجمهور العالمى الجديد . ولأول مرة منذ أن أدار « اديسون » جهاز « الكينينوجراف » وسجل صوت « فريد أوت » وهو يعطس . أصبح الطريق مفتوحا أمام الاستكشاف الحر لكافة امكانيات السينما كفن

***

وواضح أن الامكانيات هائلة ، فليس هناك فن آخر له كل هذه الطرق العجيبة التى تتصل مباشرة بالكائن البشرى . انها تجذب عينيه وأذنيه وعقله وقلبه ورغباته فى وقت واحد ، وهى تحتضن الدراما والموسيقى والشعر والرواية والرسم فى نفس الوقت ، انها جماع الفن كله فى فن واحد . وهى تتطلب من كل انسان أن يعطيها نفسه كاملة . وهى تستولى عليه وتزج به فى كهف مظلم ، وهى تلفه فى السكون فى الليل ، وتبدأ عينيه الداخليتين، وتبدأ أذنيه الخفيفتين فى الانصات ، وفجأة ينفتح فم ضخم فى الظلام ويبدأ فى لفظ الرؤى ، شعوب ـ مدن ـ أنهار ـ جبال ، ويخرج عالم كامل من فم هذا الوسيط المسحور ويصبح هذا العالم ، عالم الرجل الجالس فى الظلام يرقب ما أمامه .

لقد حصل رجال السينما الجديدة على سلطان هائل وسحر كبير ، فكيف اذن سيفعلون به ..

هل سيستطيع « رينيه أن يجدد حقا جماليات السينما ... ؟ هل سيشعل « برجمان » فى النهاية جذوة النار فى القلب ويضيىء بالحب عالمه المظلم ..؟

هل سيفى « ساتياجيت راى » بوعده الهائل ويصبح شيكسبير الشاشة ... ؟ أم سيظهر رجال جدد يتفوقون عليهم جميعا ... ؟

مهما يكن الأمر ، فان الرواد قد اقتحموا الميدان. والعالم فى طريقه الى ثقافة سينمائية هائلة .

ان الفن الذى كان سيتحقق فى المستقبل ، قد تحقق اليوم بالفعل .



قصة بقلم

كمال حمدى

اريد ان ادفعه عن عينى .. ذاك الذى يجذبنى الى بحر عميق .. اغوص فيه .. وتضيع ملامحى .. اصارع الغرق .. وينتهى الصراع .. بنهار جديد .

ـ اذا أردت ألا تنامى .. فكرى فى ذكرياتك الحزينة ..

قالها .. وأنا أهمس .. لا تتأخر هذا المساء .. لقد بت مريضة مثله .. أرقب موعدا .. واجد لذتى فى تلك الثورة الجامحة .. التى تدبر لها كل ليلة .. وتنتهى بدموع من يخفق فى ان يصل الى شىء .. دائما النهاية .. لا شىء ..

فى البداية .. كنت أشعر مثل التى رقصت على السلم .. لم تبلغ شيئا .. وكنت أتوق الى ذلك الشىء .. اتخيله فى احلامى .. وارقب لحظة وجوده .. ولكن .. بعد ان اشتركت جيدا فى اللعبة .. تيقنت أن هنـاك من يجد كذلك لذته فى الرقص على السلم .. كثيرون هم .. انضممت تحت لوائهم دون ان اشعر .

لا اعرف من الذى جاء بى هنا .. ؟ .. ولا اكاد اذكر شيئا .. أطياف شاحبة .. فقدت كل شىء حتى اسمى « محبوبة » ليس هو بالاسم الذى كانت تنادينى به ام .. راقدة فى ظلام .. تئن فى صمت .. وتطلب كوب ماء .. اخيرة .. يتبعهـا ضجيج وصراخ .. وأخت تصيح عن خراب بيت .. وتضيع الذكريات .. لاجدنى هنا غريبة .. اغسل الصحون .. وانزل الى السوق .. ومع السنين .. ضاعت الغـربة ... وصرت آلف كل شىء .. سيدى بحديثه الفكة ـ وسـيدتى .. بنظراتها الصارمة .. واين يماثل طولى .. سنين .. يذكرنى بطيف أم .. تجلس تبيع البيض .. ويتغزل الرجال فى سمنتها .. احدهم يقرصها فى فخذها وهو يقول ضاحكا :

ـ الا تعطى شيئا من هذا اللحم .. لابنتك المسلولة ..

عشقت سمنته .. وبت أعشقه اكثر وأكثر .. حينما كـان يأتينى فى المساء .. وتأخذ يده الطرية النـاعمة .. تتلمس شقوق راحتى .. وتمتد فى حياء .. الى طيـات جسمى .. تلمس عظاما بارزة .. وتزداد اللمسات حدة وعنفا .. تدغدغنى .. وتبعث فى ضحكات مكتومة .. خشية ان يفتضح أمرنا .. وتجرأت ليلة .. ومددت يدى اقرص فخذه السمينة .

ـ ألا تعطينى شيئا .. من ذلك اللحم .. لاكسو به عظامى ؟

ضحك .. واخذت اتبادل معه اللمسات .. لمساته رقيقـة ناعمة .. ولمساتى حادة عنيفة .. يكاد يصرخ من الما .. ولكنه يطالبنى ان ازيد منها .. وازيد ..

تفتحت اذناى . .لحديث زميلاتى . .عن افعال أسـيادهن الصغار .. اللمسات فى هدوء الليل .. ولكن كان هناك دائمـا شىء يعقبها .. لا اجده عند سيدى .. وخجلت ان اساله عنه .. وان كنت فى شوق له .. يدفعنى .. ذاك الحديث الفاضح ذا الرنة الضاحكة .. حديث الفتيات الى .. وضاع الخجـل منى ذات ليلة ..

وماذا بعد تلك اللمسات .. الا يوجد شىء آخر .. ؟

وما ان تفوهت بالسؤال .. حتى كانت الصفعة القـوية .. على خدى .. والدموع الفياضة .. تنهمر من عينيه .. ومن يومها .. عرفت الدموع طريقها الينا .. وعادت لمسـا الناعمة تدغدغنى .. ولمساتى الحادة ... اشد شعره الناع المتهدل على راسه . وانهش لحمه المتراكم على صـدره .. واقرصه قرصات هستيرية .. فى ذراعه اللينة الرخـوة .. وبعد تلك الثورة الجامحة .. يتلاشى كل شىء .. الى دمـو يائسة .. تنهمر من عينيه .. وينهض فى صمت ..

عاودتنى لذتى .. حينما كنت امسك بتلك النهود الرجراج .. برغبة مشوبة .. لفتيات السوق .. فى ضـحك وعبث . وحينما كنت انفرد باحداهن .. انطلق واعبث بيـدى .. ف طيات جسدها .. المكسو بلحم لين رقيق وكثيرا ما كن يضحك منى ..

ـ انت لا ينقصك شىء سوى ان تكونى رجلا

ثمة حجرة مظلمة .. ورجل داكن اسمر .. بيده عصا .. يشير بها الى .. ويندفع بها نحوى .. يغرزها فى عينى

ـ آه ..

تسيل قطرات لزجة .. كانها بياض عينى .. ويبتعد سري عنى .. وتعود عيناى الى مكانهما .. لم افقدهما .. ثم يهجـ من جديد .. ويغرزها .. بقوة .. تزيدنى الما ..

ـ اه ...... وتسيل القطرات اللزجة .. من جديد . ويتراجع .. من اجل رغبة .. اخرى

ـ اه ..

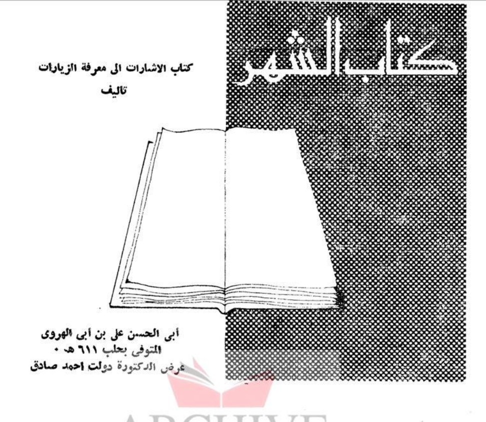
اود ان اهرب .. اتخبط فى الجدران .. يلاحقنى بعن ..و ضحكاته الساخرة .. ترن فى اذنى .. وثمـة فتيا أخريات .. اعرفهن .. تخترق أعينهن العصى .. بيـد عمال اخرين .. وهن يضحكن فى لذة وشوق .. وانا وحدى ..

ـ اتركونى وحيدة .. لا أطيق ..

الحجرة مظلمة .. والعصا بيدى .. وانا ذا اهجم عـا عملاق .. رجل .. واغرزها فى عينيه .. وتسيل منهـا . قطرات حمراء .. بلون الدم .. يركع امامى .. دموعه تنه .. وتمتد يداه .. لتلمس جسدى .. فى عطف وتوسل . واسمع صوته يأتينى من بعيد .. مترددا ..

ـ نائمة انت ..

وافتح عينى .. لاجده .. قد عاد .. لنبدأ من جديد ثو للاشىء .. رقصات سلم عشقتها دمائى



كتاب الاشارات الى معرفة الزيارات

تأليف

أبى الحسن على بن أبى الهروى

المتوفى بحلب ٦١١ هـ ٠

عرض الدكتورة دولت احمد صادق

للجغرافيا رواد مجهولون جابوا بقاع الارض وتحدثوا عنها وسجلوا من آثارها ما بقى دليلا قويا يفيد الكاتب الجغرافى المصرى الذى يريد ان يطبق على كتاباته فلسفة الربط بعد التوزيع ثم التحليل من بعد ذلك .. ففى احياء تراثنا العربى ارشاد لهؤلاء الرواد وثروة جديدة تثرى بها كتبنا الجغرافية المعاصرة .. وهى فى نفس الوقت دافع قوى على مد العناصر الشابة النهمة الى المعرفة الجغرافية بطاقة تحفزهم الى اتباع طرق الاولين من الرواد الذين جابوا البلدان النائية وصعدوا الجبال الشاهقة وتحدثوا عن السهول الفسيحة وما بها من زرع وأثار ..

ونحن هنا بصدد الحديث عن سجل حافل لواحد من هؤلاء الرواد العرب القدماء ذلك هو « ابو الحسن على بن ابى بكر الهروى » .. الذى انفق حياته فى مدينة حلب بسوريا وان كان يدين بمولده الى الموصل بالعراق .. ذلك الرائد الذى سجل اعماله وميدان نشاطه فى رحلاته التى استغرقت حياته.. فقد تحدث فى كتابه المسمى « كتاب الاشارات الى معرفة الزيارات » عن عدة بلدان ومدن تخلل الحديثعنها ـ الى جانب ذكر مابها من اضرحة الانبياء والصحابة وهو اللون الذى كان يغلب على كتابات عصره فى تمجيد الصحبة المؤمنة وذكر أثارهم وأضرحتهم ـ نقول ان حديثه تخلل الى جانب ذلك ذكر السهول والوديان والانهار والجبال .. وكذلك البحار والجزر وما يسكنها من الوان البشر الذين يمارسون من الحرف او يزاولون من الاعمال ما يميز بعضهم عن البعض الاخر .

ولقد ذاع صيت « ابى الحسن على بن ابى بكر الهروى » فى جوانب المشرق والمغرب العربى آنذاك وصار مضرب امثال العوام فى تجواله . وهذه الشهرة التى ذاعت عنه انما اتت عن طريق اعماله المسجلة فى الكتاب الذى نحن بصدده .ولاشك ان نظرة سريعة الى ماقام به من زيارات تنبىء بانه من الرواد العرب الاوائل الذين حملوا رسالة العلم والبحث الجغرافى سواء اراد بذلك العمل الجغرافى كأساس لعلم يتدارسه الناس آنذاك أو قام بما قام به من اجل الشهرة . الامر الذى نشك فيه بل نرفضه لما فى كتاباته من رغبة فى الوقوف على انماط ونماذج من المدن والقرى والبشر والاعمال .

ولا يمكن ان نتناسى ما فى كتاباته من الحاسة الجغرافية التى تظهره فى عقده المقارنات بين مكان واخر كمسجد فى الشام وآخر فى مصر وبين جيل وآخر ، فواحد فى ساحل المشرق العربىواخر فى اقصى المغرب العربى فهذه النظرة المقارنة انما تعتبر دليلا قائما على الوعى الجغرافى الذى يضيف الى جانب اعماله ورحلاته ضوءا يشير الى ضرورة العناية بما سجله حتى يمكننا نحن الآن ان نعيد تراثه ذكرا وعملا ٠٠ ونضيف الى حاضر مكتبتنا الجغرافية التى تفتقر الى الكثير ـ تراثا جغرافيا جديدا .

وليس للمؤلف هذا الكتاب فحسب .. بل هناك كتباخرى ككتاب « الخطب الهروية » وغيره مما قال عنه المؤلف «واكثر كتبى اخذتها الفرنجة وغرقت فى البحر » ومن كتبه التى الفها عقب سطو « الفرنجة » على كتبه كتاب « منازل الارض ذات الطول والعرض » وفيه ايضا يحاول جاهدا ان يجمع ما يذكره

مما كتبه فى تلك الكتب التى اخذها الفرنجة وغـرقت فى البحر » .. وليس هناك ما يدعونا الى الشك فيما يقوله عن سطو الفرنجة على كتبه .. اذ كانت النهضة الاوربية تحرص على الوقوف بكل الوسائل على علوم العرب .

وفى السطور القلائل التى يعرض فيها زياراته يذكر عن مدينة « حلب » التى كانت مقراً له ما يدل على ان تلك المدينة كانت مسورة فهو يذكر مواقع اضرحة بعض الصحابة عند ابواب المدينة كباب الجنان وباب العراق كما أن بها قلعة كانت تسمى بالشهباء ولا يزال ذكر الشهباء حتى الآن مقترنا باسم حلب فنقول حلب الشهباء نسبة الى تلك القلعة التى يتحدث عنها المؤلف والتى يقول ان قبر سيدنا ابراهيم الخليل كان بها .. كما أن قلعة اخرى كانت فى نفس المدينة وهى قلعة قورص .

وهو يذكر من أبواب تلك المدينة ايضا باب النصر واحيانا يسمى بباب اليهود وكذلك باب انطاكية .. ويستدل منكتاباته ووصفه لمدينة حلب ان سورها كانت به ابراج وبعض الاعمدة ، وان هناك طريقا كان يصل حلب ببغداد ويبدأ من جنوب حلب حتى دمشق ويقول المؤلف ان هناك بئرا على هـذا الطريق .. ومن المعروف أن هناك طريقا حاليا يصل حلب بدمشق الواقعة الى الجنوب الغربى منها وكذلك الى كل من حماه وحمص وتعتبر ثلاثتهم بمثابة الواحات بالنسبة للبيئة الجغرافية هناك .. ولا شك ان مثل هذا الطريق كانت له اهمية كبرى فى التجارة وذلك لمجاورة كل من حماه وحمص ودمشق لاقليم لبنان الذى يطل بدوره على موانى الاسكندرونة وطرابلس وبيروت واللاذقية .

ومدينة حلب اليوم التى يبلغ عدد سكانها حسب تعداد « ١٩٦٠ » ...٢٨٥ نسمة تعتبر من أهم مدن الجمهورية العربية السورية فهى تقوم بتجميع المنتجات التجارية وتوزيعها وكان لابد ان يكون اتجاه التصريف سواء منها أو اليها عن طريق الساحل وذلك لموقع الصحراء السورية فى الجنوب الشرقى من حلب ووجود السهوب الى الشرق منها . اما موقعها بالنسبة للجزء الشرقى من الهلال الخصيب فانه حدد علاقات اخرى مع ذلك الطرف الذى يقابل الليفانت أو المشرق . فهنا يتم الاتصال بكل من العراق وايران .. الامر الذى خلق من هذه المدينة سوقا لتصريف المنتجات سواء الى الجانب الغربى (المشرق العربى) أو الجانب الشرقى من الهلال الخصيب حيث العراق وايران . وتقوم هذه السوق بتجارة الصوف ومنتجات الرعى الاخرى والحبوب والفواكه والمصنوعات الواردة من الموانى وكذلك الخشب والفحم والمعادن الاتية من تركيا .

وقد جاء ايضا فى كتابات المؤلف ذكر بعض القرى القريبة من مدينة حلب كقرية « روحين » الواقعة بجبل لبنان وقرية « مشحلا » وقرية « براق » وقرية « كفر نجد » كما ذكر من الجبال جبل « برصايا » .

ولنقف قليلا عند قرية « مشحلا » .. فهذه القرية كما قال عنها المؤلف تعتبر من « اعمال » حلب اى من توابعه . والاسم الحال لهذه القرية هو (مرج دابق) . وفيها يوجد ضريح مرج دابق وهو احد رجال بلدة عزاز الذين سقطوا شهداء احدى المواقع ودفن هناك ومن ثم فقرية « مشحلا » هى نفسها مرج دابق الشهيرة فى تاريخ العثمانيين والارجح ان هذه القرية لم تسم باسمها الجديد الا بعد مقتل مرج دابق ودفنه بها ثم اندثر الاسم القديم وصار اسمها الجديد مرج دابق الذى لا يزال قائما حتى اليوم .

ثم تحدث الكاتب عن مدينة انطاكية باعتبارها من اعمال مدينة حلب كما تحدث عن مدينة انطرسوس ومدينة قنسرين الواقعة بجبل قنسرين وقد ذكر ايضا بعض المدن الاخرى كمدينة المعرة الا أنه قال انها من توابع مدينة حماه و « المعرة » هذه هى نفسها مدينة « ذات القصور » ويستدل من مشاهدات المؤلف ايضا انها كانت ذات اسوار . وقد تغير اسمها من « ذات القصور » أى « المعرة » بعد ان نسبت الى النعمان بن بشير لان ابنه قد مات بها . ويذكر المؤلف عدة اديرة كانت بها كدير نقيرة ودير سمعان .

ويشير المؤلف ايضا الى قرية شحشبوا باعتبارها من توابع مدينة (فامية) واحيانا يقال عنها (ثانية) لانها ثانى مدينة وضعت على الارض وفقا لاعتقاد اهلها ويقول ان بهذه المدينة قبر الاسكندر الذى يضم اعماءه على اعتبار ان جثته بمنارة الاسكندرية .. ولكنه يشك فيما يدعيه اهلها فى هذا الصدد قائلا « وقيل انه (اى الاسكندر) مات ببابل والله اعلم » .

وحينما اشار الى مدينة حماه لم يذكر عنها سوى انها « مدينة قديمة ذكرت فى التوراه » وربما أوجز عنها لما لها من شهرة لايجهلها سكان الوطن الذى عاش به المؤلف ، وذكر ان من توابع حماه مدينة (سليمة) التى انتقل منها بعد زيارته لها الى مدينة (الرستن) التى لا تزال تحمل نفس الاسم الى اليوم واليها ينسب سد الرستن بسوريا .

اما عن حمص فقد جاء فى حديثه عنها ان بها مشهد أمير المؤمنين على بن ابى طالب ومنزل القائد الاسلامى الكبير خالد بن الوليد الذى يقع ضريحه فى ضواحيها .

ثم ينتقل المؤلف الى ذكر مدينة بعلبك والبقاع .. ويقول عن بعلبك ان « بها الوادى والصخر الهائل » وهذا الوصف مطابق لموقع المدينة الجبلى وسهولة مشاهدة الوديان ومنظرها المألوف وسط هذه الجبال ويقول ان قلعة بعلبك من عجائب الدنيا وان كان مفهومنا الحالى لعجائب الدنيا السبع لايشمل قلعة بعلبك واغلب الظن ان هذا المفهوم لم يكن للمؤلف علم به وانه اراد تمجيد القلعة فحسب وبعد أن ذكر مدينة الكرك وصف مدينة دمشق وجبالها وقراها وقال ان الاسم القديم لمدينة دمشق هو « ارم » التى جاء ذكرها فى القرآن الكريم : « ارم ذات العماد ، التى لم يخلق مثلها فى البلاد » وقد قيل ان الذى بناها هو دماشق بن قانى .. ويذكر المؤلف ايضا « جبل بردة » وعليه قبر هابيل وقابيل اولاد آدم وقرية النيرب بمسجدها الشهير وجبل قاسيون الذى يقول ان به

مغـــارة الدم التى قيل ان قابيل قتل فيها اخاه هابيل ، كما يذكر مغارة آدم التى يقال انه كان يتخذها سكنا له وتعـرف الآن بالكهف .

وحينما يذكر المؤلف البقاع لا يذكر مدينة البقاع او قـرية البقاع كما انه لايذكر كلمة « سهل » البقاع .. وهذا لانه ربما كان مفهوما أن تسمية البقاع تسمية جيمورفولوجية فنقـول سهل ـ جبل ـ بقعة « جمعها بقاع » . وهكذا . وذلك لان المعنى اللغوى هو « البقعة وهى المكان الذى يستنقع فيه الماء » (١) اما تسمية البقاع الحالية فمعناها بعد هذا الايضـاح سـهل المستنقعات لتعدد هذه المستنقعات فى ذلك السهل ويتضح هذا جيدا من موقع تلك المنطقة بين منطقتى التصريف النهـرى لجبال لبنان الساحلية وجبال لبنان الداخلية .

ثم يتحدث عن قرية المزة بكسر الميم ويقول انمن توابع هذه القرية قرية « برزة » وهذا يشير الى ان قرية المزة كانت قرية كبيرة وهى الآن احـدى ضواحى دمشق .. ثم يتبعهـا بقرى اخرى كقرية مرج راهط ومرج الصفر « وبيت لهيا » التىيقول انها كانت تسمى فى الاصل بيت الالهة ثم حرفت وقد ذكر ايضا قرى المنيحة وراوية وداراريا ومشهد الاقدام جنـــوب دمشق وكذلك ميدان الحصى وكلها من البلدان الصغيرة التابعـــة لدمشق .

ويتحدث عن حوران (البلد) ولها توابع كثيرة من القرى مثل قرية (قرن الحارة) و (دير ايوب) و (نوى) وقرية (المحجة) و (بسر) و (نجران) وبلدة (بصرى) والىالشرق منها قرية (بديبين) والى الجنوب منها دير الباعقى .

وقبل الانتقال الى بقية ماسرده المؤلف يجدر بنا ان نقف هنا قليلا لنبين ان ذلك الرحالة الجغرافى العربى لم يسرد القرى والبلدان والاعمال والمدن سردا عاديا .. بل ميز بين البـلد والقرية والمدينة ويشير التسلسل آنذاك الى ان المدينة تاتىفى المرتبة الاولى ثم تليهـــا من توابعها بلاد وقرى .. وهذه البلاد قد يكون لها توابع او كما يسميها المؤلف اعمال ففى حديثه عن « بلدة حوران » ذكر من توابعها عدة قرى على نحو ما تقدم وعندما جاء ذكر (بلدة بصرى) على انها من توابع حـــوران ذكر توابعها ايضا فقال الى الشرق من بصرى قرية بديبين على انها من اعمال بصرى لا حوران . ولاشك ان فى هـــذا ما ينبىء بوجود خدمات معينة فى البلدة او المدينة او القرية الـكبيرة تجعلها مقصد اقرب التوابع اليها من الوحدات الاصغر . وقد قال عن قرية المزة ان من توابعها قرية برزة كما سبق ان بينا ويدل هذا بلاشك على ان المزة كانت تقدم خدمات لاتوجد فى برزة ولهذا كانت المزة هى ذات التوابع ولا شك ان وجود مثل هذه الخدمات امر يعرفه المؤلف ومعاصروه اما نحن فيكفينا بيـــان المؤلف وتمييزه للقرية .. وللقرية التابعة .

ثم يتحـــدث المؤلف عن آثار قرى اخرى وما بها من اضرحة كقرية (صلخد) وقرية (وتر) و (امتان) و (الحميمة) ثم يذكر لنا كذلك بعض الجبال والوديان كجبل بنى هلال الـذى تقع على سفوحه قرية المالكية . وكذلك غور نابلس الذى تقع به قرية (عمتا) . ثم يذكر قرى اخرى كقرية (الســواد) وقرية (ريحا) التى يقول انه ورد عنها انها كانت مدينـــة الجبارين التى ذكرت فى القرآن الكريم .

ولنا هنا ملاحظتان . الاولى على تعبيره « غور » نابلس التى يذكرها المؤلف وهو تعبير جيمورفولوجى يعنى الاخدود والمنطقة التى يتحدث عنها المؤلف هى تلك المنطقة الاخدودية التى تقعبها بحيرة طبرية التى جاء فى خلال حديثه ذكرها . ويمكن اطلاقها كاسم علم بمعنى منخفض بينالقدس وحوران على مسيرة ثلاثةايام فى عرض فرسخين «(١)» وهى نفس المنطقة التى تقـــع بهـــا بحيرة طبرية تقريبا والتى تقع بها قرية (عمتا) التى تحدث عنها المؤلف .

اما الملاحظة الثانية فهى ذكره قرية (ريحا) التى كانت فيما مضى مدينة (الجبارين) كما ذكرت فى القرآن الكريم . ولسنا هنا بصدد الحديث عن العلاقة بين التسميتين ريحا والجبارين بقدر ما نحن بصدد تقريره ما يفيد وجود دلائل على ان هـذه القرية كانت مدينة فى يوم ما ثم تدهورت وصارت قرية . ولاشك ان استشهاد ابى بكر الهروى باقوال اهل القرية على انهـــا كانت فى يوم ما مدينة لم يات عفوا او اعتمادا مطلقا على اقوال الاهالى وانما جاء بعد ملاحظة شخصية للقرية وآثارها .

ثم يتحدث عن بلدة البلقا ويقول ان عندها مدينة يقال لهـا عمان ذكر ان بها آثارا قديمة ربما كانت اطلالا لمدينة دقيـانوس القديمة . والواضح من قول ابى بكر الهروى ان بلدة البلقـــا كانت فى المرتبة الاولى من الاهمية بالنسبة لعمان بعكس ما هـو واضح الان من ان عمان هى فى المرتبة الاولى في حين لا تكـاد تذكر بلدة البلقا التى تحدث عنها المؤلف . وهنا يمكنالاستدلال علىنمو بعض مدن هذه المنطقة ثم اندثارها ثم ازدهارها ثانيا فعمان كانت ـ كما يذكر الهروى ـ مدينة (قيانوس القـديمة » ثم صارت اثرا بعـد عين ثم استعادت ذكرها واهميتها فى الوقت الحاضر كاحدى مدن المملكة الاردنية الهاشمية المهمة .

ثم تحدث عن قرية (شيحان) وقرية (صرفه) وقرية (الطور) وقرية (مؤتة) .

وقد ذكر عن مدينة طبرية انها تقع الى الشرق من البحيرة المسماه باسمها وان هناك ايضا جبل طبرية نسبة الى المدينـة ويذكر المؤلف ان بهذه المدينة عينا من الماء تنسب الى المسيح عيسى بن مريم كما يقرر ان (اربد) هى احدى القرى التابعـة لطبرية .

ويتحدث (الهروى) عن حطين ويقول انها احيانا حطيم وقد دارت بها موقعة حطين الشهيرة (٥٨٣ هـ) التى تم بعـــدها

---

(١) القاموس المحيط الجزء الثالث فصل الباء باب العين صفحة ٦ .

(١) القاموس المحيط الجزء الثانى فصل الغـين باب الراء صفحة ١٠٥

فتح « القدس والساحل والعواصم » . ومن القرى الاخرى التى ذكرها كتوابع لمدينة طبرية قرى (الشجرة) و (كفر كنة) و (رومة) . وكذلك قرية (كفر مندة) الواقعة على الطريق بين مدينة طبرية ومدينة عكة (ويقصد عكا) وبالقرب من هذه القرية يوجد جبل الطور الذى ذكر فى القرآن الكريم على انه المكان الذى كلم الله موسى عنده كما توجد قرية كابول اما مدينة الناصرة فهى المدينة التى كانت تقيم بها السيدة مريم ابنة عمران ويقع جبل ساعير بالقرب منها . وقد ذكر ايضا بلدة الـ (لد) التى ما تزال تحمل نفس الاسم حتى يومنا هذا بفلسطين المغتصبة . وقبل أن يعود الى نابلس يذكر آثار مدينة عكا الواقعة على الساحل من اضرحة وآثار مسيحية ويهودية واسلامية كما يذكر مدينتى بيروت وجبله .

وفى طريقه الى نابلس يذكر ماشاهده من قرى كقرية (اللجون) وقرية (لاوى) وقرية (ظهر الحمار) التى يقع بها قبر بنيامين شقيق يوسف الصديق . وكذلك يتحدث عن (سنسطين) التى هى فلسطين الآن ويصل الى مشارف مدينة نابلس حيث يطالع الداخل اليها مسجد المدينة .

ويتحدث المؤلف عن قرية (بلاطة) على انها من توابع نابلس اما قرية (عورتا) فتقع فى الطريق من نابلس الى القدس وبالقرب منها على نفس الطريق كانت قرية سيلون .

وحينما يصل المؤلف فى زيارته هذه الى « القدس الشريف » اى بيت المقدس يسهب فى وصفه ووصف قبته والدرابزين الحديدى المحيط بها .. الخ . كما يتحدث عن المسجد الاقصى وما به من أروقة كان يعكف اليها المصلون ويسير شوطا بعيدا فى وصف هذه المساجد باعمدتها واروقتهاودرجات سلمها .

ويتحدث عن مدينة القدس وما بها من آثار ككنيسة اليعاقبة وما بها من ابار وعيون كالبئر الواقع داخل الكنيسة المذكورة التى يقال ان المسيح اغتسل منها وكذلك عين سلوان الواقعة تحت قبة الصخرة . وعندما ينتقل الى مدينة « الخليل » يتحدث عن قبور الصحابة الواقعة على الطريق ، وعن البلاد التى يمر عليها فيذكر بيت لحم التى ولد بها المسيح عيسى وقرية (حلحول) وقرية (رامه) وقرية (كفر بريك) وقرية (ياقين) .

ويصل الهروى الى مدينة الخليل ويسهب فى آثارها الاسلامية والمسيحية ويقول انه دخل هذه المدينة عام (٥٦٩ هـ) واجتمع بمشايخها الذين حدثوه عن تاريخها فقد دخلها الفرنج باذن ملكها البردويل وان لم يذكر التاريخ هذا الحادث ويستطرد الى ذكر تفاصيل تتعلق بقبور بعض الرسل الذين جددت اكفانهم .. الخ .

ويترك ذكر الطريق من القدس الى الخليل ليحدثنا عن الطريق من القدس الى عسقلان فاول ما يقابله بلدة بيت جبرين المليئة بالاثار القديمة ثم يصل الى وادى النمل الذى يقال ان النملة خاطبت سليمان عنده فسمى باسمها حتى الآن ويصف الهروى (ثغر عسقلان) فيقول « انه ثغر قليل مثله فى البلاد فى حسنه وحصانته » ولقد دخله (٧٥٠ هـ) ولم يكن فى ايدى المسلمين كما تفيد كتابات الهروى اذ يقول انه قد تم فتحه سنة (٥٨٣ هـ) كما دخل مدينة القدس التى لم تكن هى الاخرى فى ايدى المسلمين .

ثم يتطرق الى ذكر غزة او (ثغر غزة) كما يقول هو ومدينة (قيسارية الساحل) وبلدة (يبنا) الواقعة بين يافا وعسقلان ومدينة (الرملة) . ثم الطريق من عسقلان الى مصر .

واول مايرد فى حديث الهروى عن طريق عسقلان مصر هو ذكر (الفرما) التى تعلم انها لم تزدهر كمدينة بحرية تشترك مع الاسكندرية فى تجارة مصر الا بعد ان انحط شان الاسكندرية فقد ذكر ان سكان الاسكندرية تناقص عددهم الى نحو ١٠٠ الف نسمة عام (٨٦٠م) ـ رغم انهاظلت مدينة عالمية هامةلتجارة الشرق حتى القرن ١٢ الميلادى كما تدل على ذلك شهادة ابن جبير وقد ترتب على انحطاط شأن الاسكندرية ظهور مدن بحرية جديدة تشارك الاسكندرية فى تجارة مصر كانت اهمها الفرما ودمياط ورشيد وتنيس ولم يذكر الهروى ما اذا كانت الفرما (بلدة أو قرية أو مدينة) والواضح بعد هذا انها كانت اقل من مدينة أى انها كانت بلدة أو قرية مثلا .

ثم يحدثنا عن حوف بلبيس التى تختلف عن بلبيس المدينة الحالية فكلمة حوف فقط تعنى احدى ضواحى بلبيس ناحية تجاه بلبيس ، وقد لا يكون لها ذكر اليوم اذ صارت هى وبلبيس منطقة واحدة تسمى بلبيس ويقول ان بحوف بلبيس هذه قرية (صفت) . كما ان قرية (غيفا) تقع عند مدينة بلبيس . ثم يتحدث عن وصوله الى المطرية وعين شمس التى يقول انها قرية « بها اثار عجيبة هائلة وصور السباع وبها مسال (جمع مسلة) من الحجر المانع » وفى طريقه الى القاهرة يتحدث عن المشاهد (يقصد الاضرحة) المجاورة لمسجد احمد بن طولون فيذكر مشهد السيدة نفيسة (وهو الآن مسجد السيدة نفيسة) وغيره من المشاهد الاخرى الخاصة بآل بيت سيدنا محمد عليه السلام . ويتحدث ايضا عن مقابر جبل المقطم الذى قيل له عنه انه من طور سيناء اى متصل به .

كما يتحدث عن الجيزة ويقول انها غربى مصر ومن اهم معالمها التى يذكرها مقبرة ابن ابى هريرة وهو نفس المشهد المقام عنده مسجد ابى هريرة الحالى بالقرب من مستشفى ام المصريين بالجيزة .

وينقلنا الهروى الى الحديث عن نهر النيل فيقول « ان نيل مصر من عجائب الدنيا وليس فى الربع المسكون ما يشاكله غير نهر الملتان بالهند وهو نهر يخرج اصله من جيحون ويظهر ناحية الملتان وهو مثل النيل فى حلاوته وزيادته ونقصانه ويزرع عليه وفيه تماسيح وقرش البحر على هيئة النيل » ولقد قصدت الى سرد كلامه بالحرف الواحد فى هذه العبارة التى يعقد فيها مقارنة بين نهر النيل ونهر ملتان الذى ذكره ونوع مياههما العذبة والنقصان والزيادة اى الفيضان والتحاريق .

---

(١) القاموس المحيط الجزء الثالث فصل الحاء باب الفاء صفحة ١٣٠ .

فالمؤلف هنا بصدد الحديث عن ظاهرة هامة يذكر اهم خصائصها الطبيعية وهى العذوبة والفيضان وارتباط ذلك بالزراعة .

ثم يتحدث عن الطريق من الجيزة الى مصر القديمة مشيرا الى وجود الاهرام التى « ليس على وجه الارض شرقيها وغربيها عمارة اعجب منها ولا اعظم ولا ارفع » ويقول انه رأى خمسة اهرامات كبيرة وغيرها صغيرة اثنان من الكبار عند الجيزة واثنان اخريان عند قرية دهشور والخامس الكبير عند قرية ميدوم . ويقف الهروى حائرا متخبطا فى أراجيف اهل عصره عن هذه الاهرامات فمنهم من قال له « انها قبور الملوك » ومنهم من قال « انما عملوها خوفا من الطوفان » ولاذنب له فى عدم الالمام بتاريخها عند زيارته للمنطقة فان ذلك لم يكن ممكنا بطبيعة الحال الا بعد اكتشاف حجر رشيد الذى ساعد على فك رموز اللغة القديمة . ثم ينتقل المؤلف الى وصف الاهرام طولا وعرضا ويذكر ما قيل له من ان المأمون فتح هرما من أهرام الجيزة فوجد داخله بئرا مربعا وفى جدران تلك البئر الاربعة ابواب يؤدى كل منها الى « بيت فيه موتى باكفانهم » وفى اعلا الهرم « بيت » فيه حوض من الصخر « به صنم كالادمى من الدهنج » (1) . ويستطرد فى حديثه عن الهرم وكيف انه دخله والارجح انه الهرم الاكبر لانه يقول فى حاشية الكتاب عن هذه النقطة « ان الاهرام ثلاثة منها فى سطر واحد وقد خربوا واحدا منها وجعلوا طريقا الى راس قبته .. واثنان منها الى الان كما كان لا يمكن الطلوع عليهما » ويذكر ايضا التشابه بين كتابات رآها على بعض الاثار بالجيزة وبين اخرى بالصعيد ولم يغفل كذلك ذكر « الصنم ابى الهول » .

ويتحدث بعد ذلك عن مصر القديمة التى كانت مقرا ليوسف الصديق ويذكر ان بها مقبرة يعقوب ابى يوسف عليه السلام ويقول ان فى هذه المنطقة توجد الاهرام التى خزن بها يوسف القمح وكذلك بيت فرعون الاخضر . كما يذكر بعد ذلك قرية « طفاش » التى تقع « قبلى مصر من الجانب الشرقى » اى جنوب شرق مصر وكذلك بلدة (اسكر) .

وفى حديث الهروى عن زيارته لبلاد الصعيد يذكر مدينة اتفيح (1) على انها اول بلاد الصعيد كما يأتى ذكره لبلدة « منية بن خصيب » والارجح انها المنيا الحالية التالية لمدينة بنى سويف نحو الجنوب واحيانا يقال لها المنية . ويذكر ان هناك قرية تعرف باسم طهنة توجد عندها بلدة عين شمس وذلك فى البر الشرقى « قبالة » المنية اى امامها عى الضفة الاخرى وكذلك جبل الطير او الطيلمون الواقع بحريها اى شمالها .

ثم يذكر جبل الساحرة بالصعيد « وبه صنم مطل على البحر » وقرية بهدال غربى المنية ومدينة البهنسة وبلدة اللاهون ومدينة الفيوم ومن توابعها قرية (سيلة) وقرية (شانة) و (بياض) والمدينة الخربة المسماة ب (اللواس) ومدينة

---

(1) معنى الدهنج جوهر كالزمرد (القاموس المحيط جزء اول فصل الدال باب الجيم ص ١٨٩)

(1) ربما كانت فى موقع بنى سويف الحالية على اعتبار انها فعلا اول مدن الصعيد بعد ان جاء ذكر الجيزة فى كتابات الهروى .

اخميم وبلد « انصنا » ومدينة « الاقصر » وما بها من (آثار وقصور واصنام وصور السباع الخ » ومدينة (قوص) ثم مدينة اسوان ويقول انها آخر بلاد الصعيد وبلاد المسلمين ويقول « وبها الجنادل وهى حجارة ثابتة فى وسط البحر فاذا كان وقت زيادة النيل يوضع عليها سرج (اى مصباح » فاذا زاد البحر واخذها ارسلوا البشير الى مصر بذلك فينزل فى مركب صغير ويسبق الماء ويبشرهم بزيادة النيل » • وفى قوله لهذه العبارة ذكر موقع الجنادل والوسيلة التى كان اهالى مصر يعرفون بها ان النيل بدا فى الفيضان عن طريق جرفه لمصباح يضعونه على الجنادل وهى التسمية الصحيحة التى نخطىء فنذكر انها الشلالات .

ويقول الهروى ان الاعمدة والمسلات الفرعونية وعمود السوارى بالاسكندرية كلها مقطوعة من جبال هذه المدينة اى من اسوان التى غادرها الى بلاد النوبة . وما يقوله عنها قليل جدا يتلخص فى وجود حائط يقولون عنه المجوز او الحجوز وهو مستمر على « رءوس الجبال وبطون الاودية » وذلك فى الجانب الشرقى وذكر اهل البلاد للهروى ان هناك حائطا اخر مثله فى الجانب الغربى وان كان لم يره .

ثم عاد الهروى الى « مصر » وذكر منية العطار والقرية المواجهة لها على الضفة الشرقية واسمها قرية «بشميرف » ثم ذكر مدينة المحلة ومدينة سخا ومدينة دمياط التى يذكر عنها ان بها « البرزخ » ثم يعرف البرزخ بانه مجمع البحرين بحر الروم وبحر الصين (أى البحر المتوسط والبحر الاحمر على الترتيب) ويقول ان الحاجز بين البحرين يستغرق من القلزم (السويس) الى الفرما مسيرة يوم وليلة (٢٤ ساعة) كما يتحدث عن جزيرة تنيس ويقول انها جزيرة فى البحر بها كوم العظام ويذكر كذلك بليدة سمنية والبرلس « موضع البرلس به اثنا عشر من اصحاب الرسول محمد عليه السلام » .

ويذكر الاسكندرية بمساجدها ومعابدها ويشير الى وجود خليج تزداد مياهه عن طريق النيل وكيف ان ذلك الخليج تزداد مياهه عن طريق احد افرع النيل القديمة . فهذه المياه تسبب غرق الاجزاء السفلى من منازل الاسكندرية « ولا يبقى فيها دار الا ويدخل الماء الذى يحتاج اليه من زيادة الماء » ويقول الهروى : ان الطبقة التى تحت المدينة تمشى فيها كما تمشى فى الشوارع . وربما كان يقصد بهذه الطبقة الرصيف البحرى الذى ينزلق ببنيته الى مياه البحر . ويقول الهروى أيضا ان الاسكندرية ما هى الا منطقة من سبع مناطق اتى البحر عليها كلها باستثناء المنطقة الممتدة من ابى صير الى ابى قير وهى الاسكندرية ويقول ان منارة الاسكندرية « القديمة » وهى وسط المياه لم تكن كذلك عند مقابرها وانما كانت فى المدينة فى احدى المناطق الست التى اتى عليها البحر ثم غرقت وبقيت المنارة وسط المياه وبها قبر الاسكندر وارسطاليس . ويقول ايضا ان هذه المنارة تعد من عجائب الدنيا وذلك لانها كانت بها مرآة يمكن للسفن رؤيتها على مسيرة ايام . وفى قول اخر ان هذه المرآة كانت تحرق السفن اذا ما سلطت عليها الاشعة الشمسية

---

(1) تصفير بلدة .

المنعكسة منها وقد قيل له ان هذه المراة كان طولها ستين ذراعا فى حين ان طول المنارة كان ٣٠٠ ذراع • ثم يقول « ان المنارة اليوم ليست من العجائب انما هى مثال برج على ساحل البحر على هيئة المرقب » اى ان هذه المنارة لم تكن تقوم بعملها الملاحى الذى انشئت من اجله حينما زارها وهو يقارن بينها وبين منارات اخرى اعظم منها كثيرا كالمنارات الموجودة بالقسطنطينية ، والمنارة الموجودة فى (سوق استبرين) •

ويذكر بالاسكندرية عمود السوارى ومكانا يقال له القمرة به عمود على صورة طائر يدور مع الشمس ، كما يشير ايضا الى احد انواع الاسماك الموجودة هناك وهو سمك الرعاد « من امسكه ترعد يده الى ان يلقيه منها » •

وقبل ان ينهى حديثه عن زيارته لمصر يقول بالجملة فان ديار مصر ونيلها من عجائب الدنيا ولقد راى من محاصيلها فى اوان واحد مجتمع ورد ثلاثة الوان وياسمين لونين ونيلوفرلونينوآسا ونسرينا وريحانا وخيريا وبنفسجيا ومنثورا ونبقا واترنجاوليمونا وطلعا ورطبا وموزا وجميزا وحصرما وعنبا وتينا اخضر ولوزا وقثى وفقوسا وبطيخا وبلانجانا وباقلاء اخضر ويقطينا وحمصا اخضر خسا جزرا اخضر البقول والرمان وهليونا وقصب سكر وهذا ما رايته فى غيرها » .

وينتقل الهروى فى زياراته الى بلاد المغرب فيقول ان برقة من هذه البلاد وكذلك مدينة القيروان ومدينة تونس ومدينة باجه ومدينة قسطنطينية ثم ينتقل الى زيارة جزيرة اسقلية ويقصد صقلية ومن معالم هذه الجزيرة قطانة وقصريانة ويقول انمدينة « اطرابلس » تقع على ساحل الجزيرة الغربى كما ان من معالمها ايضا قلعة برزو وجبل النار الشاهق المطل على البحر والذى تشاهد النيران منبعثة منه نهارا والنيران منه ليلا . وربما كان يقصد الهروى بركان اتنا الذى يمثل اعلى جزء فى هذه الجزيرة . ولقد راى الهروى « احجار سوداء مثقبة تقع من هذا الجبل الى ناحية البحر » . ولا شك ان وصفه لمثل هذه المعالم الجغرافية القوية دليل كبير على وعى خاص بهذا العلم وان لم يكن قد اخذ صورته الاكاديمية لدى الهروىبالذات الا انه بذلك يضع نفسه فى عداد الرواد الاوائل الذين يضعون الاسس الاولى تمهيدا لعلم تعقدت فروعه وتنوعت فى ايامنا هذه.

ويغادر الهروى اسقلية (صقلية) ويذهب الى جزيرة قبرس (قبرص) ثم مدينة القسطنطانية (القسطنطينية) ولها سور بجواره بعض الاضرحة الخاصة ببعض الصحابة . كما يقول ان بها مسجد مسلمة بن عبد الملك وبه ايضا الاصنام (التماثيل) النحاسية والرخامية وبعض المنارات كما أن من معالمها « كنيسة ايا صوفيا » العظيمة وكذلك يصف الابراج الرخاميةوالتماثيل التي تتخذ شكل الافيال .. الخ . ثم يغادرها الى (صالونيك) يقصد سالونيك « ورومية الكبرى » ويقصد روما •

ثم يعود الى ذكر بلاد الروم فيتحدث عن مدينة نيقيا التابعة لاصطنبول ويتجه شمالا الى عمورية وسلطان وكى ومدينة قونيه وقيصاريه وجبل عسيب ومدينة ابلستين ومدينة ملطيه ومدينة ارزن .

ويذكر لنا بعد ذلك زياراته لمدينة الرصافة باطراف الشام ومدينة بالس ومنبج والبليخ والدهابانة وصفين وقلعة جعبر ووادى الرقة ومدينة الرقة ومدينة حران وقرية فدان ومدينة الرها وبلدة كفر توته وبلدة دنيسر ومدينة دارا ومدينة ميافارقين وزوق معاذ ومدينة آدم ومدينة نصيبين ومدينة شجار وبلدة الخابور ومدينة عربان وقرقيسيا وقرية العقف ومدينة الرحبة ومدينة الاعبار وكل هذه من زياراته لبلاد اطرافالشام والخابور وديار بكر . ثم يتحدث عن زيارته للموصل وما بها من آثار الاضرحة الخاصة بالصحابة وما حولها من مدن اخرى كمدينة نينوى وقرية تل توبه .

وفى طريقه من الموصل الى العراق تطالعه مدينة تكريت • ويصل الهروى الى العراق وبه مدن سامراء واصل تسميتها « سر من راى » وبها عدة اضرحة للخلفاء الراشدين . ويصل الي بغداد ويصفها بانها « دار السلام وقبة الاسلام ومغر الامام » لما كان لها آنذاك من مكانة فى العالم الاسلامى . ومن معالمها محلة الرصافة وجبانة دار السلام والمدائن وايوان كسرى ومدينة الحلة وقرية شوشة .

وفى مدينة الكوفة عدة اضرحة ذات دلالة كبرى واهمية لدى الشيعة فهناك مشهد يضم مقابر اولاد الحسين بن على بن ابى طالب ويسهب اثناء ذكره لهذه الزيارة فى قصص تتعلق بحوادث مقتل الامام على بن آبى طالب رضى الله عنه ثم يذكر بلدة النيل بالعراق وبلدة النعمانية ومدينة واسط وقرية برجونية وقرية عبد الله وقرية المدار وقرية نهر دقلا وقرية نهر سموا .

ويذكر عن البصرة انها بصرت فى زمان عمر بن الخطاب وعلى ضواحيها توجد مقابر الكثير من الصحابة . ويذكر : ان عبادان جزيرة فى البحر وكذلك « خارك » جزيرة اخرى .

وعندما يتحدث عن زيارات الحجاز يذكر مناطق كثيرامايرتادها زوار الاماكن المقدسة فى طريقهم من العراق لحج بيت اللهومنها باطنة النجف وقرية القادسية والعذيب والربذة ووادى المحرم وذات عرق وجبل عرفات ومابه من اودية كوادى المزامين وهو يؤدى الى واد آخر هو وادى عرفة كذلك به وادى الجمار والمزدلفة .

ويتحدث كثيرا عن مدينة مكة المكرمة وبها الكعبة الشريفة وعشرات المساجد الاخرى وكذلك يتحدث عن الحديبية وجبل ابى قبيس والصفا وجبل حراء وجبل قعيقعان وجبل ثور وثبير . ويذكر الكثير عن الابار واسمائها ونصيب بعضها من الزيارة خلال المناسبات تيمنا بها وبركة .

وفى الطريق من مكة الى المدينة يذكر مقابر بعض الصحابة ومنطقة بدر التى قامت بها المعركة الاسلامية الشهيرة وكذلك حنين • وجبل الملائكة وجبل الريحانة وبئر علىبنابى طالب • ويتحدث عن البقيع ويقول ان آبا عبيدة يسميه النقيع وليس البقيع وهى منطقة بها مساجد كثيرة من الصحابة كما يذكر لنا جبل احد وكذلك يتحدث عن تبوك وجبل الطور حتى يصل الى القلزم (السويس) .

وقبل ان ينتهى الهروى من كتابه يذكر لنا نبذة عن زيارته لبلاده اليمن وبلاد « العجم (ايران) فمما زاره باليمن مدينة زبيد

ومدينة الجند • وكذلك « لاعة عدن » وعندها جبل عليه قبر لقمان الحكيم ومدينة صنعاء وشبوة ومدينة حضرموت • ثم يقول عن زيارته لبلاد العجم ان بها مدينة همذان ومدينة اصفهان ومدينة ساوة ومدينة تستر ومدينة الرى ومدينة نيسابور وهى تشاوور ومدينة بسطام ومدينة جرجان ومدينة طوس واخيرا مدينة سمرقند .

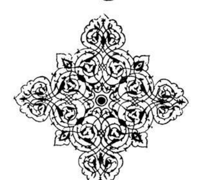
بعد هذا العرض الموجز لما جاء بكتاب الاشارات الى معرفة الزيارات لمؤلفه أبى الحسن على بن ابى بكر الهروى المتوفى ٦١١ هـ • بمدينة حلب لاشك اننا نعتبر هذاالجغرافى العربى من اوائل الرواد الجغرافيين بعد هذه الجولة التى شملت معظم بلاد العالم العربى الحالى وايران وبعض جزر البحر المتوسط.

ولم تقتصر هذه الزيارة على سرد تلك المناطق وانما وصف بها الآبار والعيون والمساجد والقصور ثم الجبال والاودية وكذلك المساكن والارصفة البحرية والآثار القديمة وانواع الجبال والانهار العظمى وغيرها من المعالم الجغرافية البارزة وقد كان الهروى فى خلال كتاباته يستطرد فى سرد احاديث وقصص تتعلق ببعض المدن أو القرى وكذلك اكثر من ذكر اسماء الاعلام من أئمة المسلمين والمسيحيين وآثارهم واضرحتهم مما تجنبنا سرده هنا لما فيه من تطويل لا جدوى من ورائه . وانما اكتفينا بذكر الاماكن التى زارها والطرق التى وصفها ووصف ما عليها من آبار وآثار وقرى وغير ذلك .

وبعد هذه العجالة من الواجب أن نقرر أن الهروى يستحق منا ان نعنى بدراسة كتبه ومؤلفاته التى يقول ان الفرنجة قد اخذت أكثرها ولاشك ان الاضواء التى ستلقى على الهروى وغيره من هؤلاء الرحالة العرب ستثرى بها المكتبة الجغرافية كما سبق القول فى مستهل هذا الحديث ولا شك ان هذا التراث كفيل بأن يشحذ همم ابناء البلاد العربية ليواصلوا السير على منهاجه .



تحقيق التراث



المشترك وضعًا لياقوت الحموى
تحقيق : فرديناند وستنفيلد
نقد : عبد الستار احمد فراج

هذا كتاب أعادت طبعته إحدى دور النشر الأهلية على أجمل ورق ، وبأحسن غلاف ، وتبيعه بثمن غالٍ لا عتبارين . :

أولهما أنه من التراث العربى الذى لا يشتريه إلا الخاصة .

وثانيهما أن محققه مستشرق أوربى .

وكانت إعادة طبعه « بالأُوفست » . كما هو ، دون تصحيح أو استدراك على ما فيه .

ولا ننكر أن بعض المستشرقين لهم باع طويل فى الدراسات العربية وتحقيق التراث .

إلا أن كلمة المستشرقين على إطلاقها لا تعنى أنهم يحسنون ما نحسنه فى لغتنا ، فهماً وعلما وفقها ،حتى لو كانوا حصلوا على أعلى الدرجات العلمية فى جامعاتهم .

وكتاب « المشترك وضعا » لياقوت الحموى ، صاحب معجم البلدان ، كان طبعه أولا فى «جوتنجن» من عهد بعيد ، فجعله ذلك فى حكم النادر الوجود وما كان يعنينا نقده لو ظل على ندرته .

أما وقد أُعيد طبعه حديثا كما هو « بالأُوفست » وفى مظهر رائع جذاب ، فهذا يجعله فى حكم الكتاب الحديث .

والحق أن كتاب « المشترك وضعاً » فى إخراجه الحديث كما هو بتحقيقه القديم ، لا يساوى ثمن الورق الذى طبع عليه ، لما فيه من خطأ يدل على عدم البصر باللغة العربية ، وعلى عدم الذوق فى تنسيق الشعر والنثر ، بحيث يتداخل فى كثير من المواضع نثره مع شعره . وبحيث تختل أوزانه لنقص فى ألفاظها ، أو تحريف فى كلماتها ، أو جهل فى تقسيمها ، أو لسوء ضبطها ، على قلة ما فيه من ضبوط .

وكثير من المخطوطات القديمة – رغبة فى

اختصار المساحة – تسوق الشعر بجانب النثر ، وبعضها يكتب فيه الشعر مكملا فى السطر التالى .

ويبدو أن محققَ الكتاب نَسخَ المخطوط. كما كما هو ، وحرَّف فيه كثيرا ، فصار الكتاب مسخا لا يخفى قبحه ظاهره الأنيق .

وبالطبع لا يمكن حصر أخطائه فى مقال ، وإنما سأذكر أمثلة من كل نوع منها ، لبيان الجهل المطبق فى عرض هذا الكتاب ، الدال دلالة واضحة على أن محققه لم يكن يعرف من اللغة العربية إلا قراءة حروفها .

فثلاث عشرة صفحة من ٢١٤ إلى ٢٢٦ فيها مالا يقل عن مائة غلطة .ولو أنه ضبط ما يستحق الضبط فيها – وذلك ما يجب فى مثل هذا الكتابِ – لكانت الطامة الكبرى فى مضاعفة الأخطاء .

وأبدأ بمثال مضحك :

فى صفحة ٢٢٠ بالسطر ين الثالث والرابع :

«وروضة ساجر ماء وقيل موضع ، قال :

أعشى بأهله أقر العين مالاقوا

بُسليّ وروضة ساجر ذات العرار

هكذا أيها القارئُ فى الكتاب كتابةً وتقسيما.

وصحة الكلام وتقسيمه هكذا :

«وروضة ساجر ماء وقيل موضع ، قال أعْشى باهِلَةَ :

أقرَّ العينَ ما لَا قَوْا بِسِلِّى

ورَوْضة ساجرٍ ذاتِ العَرَارِ»

وفى صفحة ١٣ بالسطر السادس ، وساق الكلام فى سطر واحد دون تفصيل لعجز البيت وصدره مع تحريف كما يأْتى :

«قال معقل بن خويلد ، نزيعا مُخلبا من أهل لقب لحى بين أثلة والنجام .

وصواب هذا الكلام : «قال معقل بن خويلد :

نَزِيعًا مُخْلِبًا من أَهْلِ لَفْتٍ

لِحَيٍّ بين أَثْلةَ والنِّجامِ

وفى صفحة ٥٤ بالسطرين الثانى والثالث ، وساق الشعر متصلا مع تحريف ؛

«قال أمية (بن الصلت) المغربى :

لله يومى ببركة الحبش والأفق بين الضبآء والغبش» وصحة الاسم والكلام :

قال أمية (بن أبى الصلت) المغربى :

لِلّهِ يومى بِبِرْكةِ الحَبَشِ

والأُفُقُ بين الضِّيَاءِ والغَبَشِ»

انظر ترجمة أمية بن أبى الصلت المغربى فى ابن خلكان .

وفى صفحة ٥٨ بالسطر العاشر ؛ وساق الشعر ناقصا دون تفصيل ، وبتحريف «اسالت رسم الدار لم تسال بين الخوابى والبضيع فحومل» .

وصواب الكلام :

أسأَلْت رسم الدَّارِ أَمْ لمْ تَسْأَلِ

بين الجَوَابِى والبُضَيعِ فَحَوْمَلِ

وفى صفحة ٦٣ بالسطر الأخير (بمزج وتحريف ونقص) :

وهل أُدر بين البلاط. عوامر من الحى أم بالمدينة ساكنُ .

وصحة الكلام وتقسيمه :

وهل أدْوُرٌ بين البلاط عوامرٌ

من الحي أم هَلْ بالمدينة ساكنُ

وفى صفحة ٨٥ بالسطر الثامن :

وقال مليح الهذلى : ومن دوننا الثاج فتوّج.

وصحة الكلام وكماله كما يأتى :

وقال مُليح الهذلى : ومِنْ دُونِنا أَثْبَاجُ فَلْجٍ فَتَوَّجُ .

وروايته فى شرح أشعار الهذليين :

«ومن دونه . . . »

وفى صفحة ١١٩ بالسطر الثامن :

وما مَرْثد يعلو جزائر حامر

يشق إليها خوزرايا وغرقدا

وصواب هذا الكلام كما فى ديوان الأخطل ٩٦ :

وما مُزْبِدٌ يعلو جزائرَ حَامِرٍ

يَشُقُّ إليها خَيْزُرانًا وَغَرْقَدَا

وفى صفحة ١١٩ بالسطر العاشر :

«ساربط. كلى أن يريبك بنحه» .

وصواب الكلام : «سأربط. . . . نَبْحُه .

وفى صفحة ١٢٥ بالسطرين العاشر والحادى عشر :

«قال أمية بن أبى عابد الهمدانى (عابد بدون نقط. فى الكتاب) :

أو جاء به من وَحْشِ حربة فزده من زَبْزَبٍ قَرَحٍ أولات صياصى » .

وهذا كلام أشبه بالرطانة وكله تحريف .

وصوابه :

«قال أُمَية بن أَبى عائذ الهذلى :

أَوْ جَأْبَةٌ مِنْ وَحْشِ حَرْبَةَ فَرْدَةٌ

مِنْ رَبْرَبٍ مَرِجٍ أُلات صَيَاصِى »

انظر شرح السكرى لهذا البيت فى شرح أشعار الهذليين صفحة ٤٩٠

وفى صفحة ١٤٠ بالسطر التاسع ، والشعر غير مبين الحدود :

إن فينية نخل محبًّا فحفيرا فجنتى ترْفلان .

وصواب الشعر :

إنَّ قَيْنِيَّةَ تَحُلُّ مُحِبًّا

فَحَفِيرا فَجَنَّتَىْ تَرْفُلانِ

وفى صفحة ١٤٤ بالسطر العاشر :

كأنهم يخشون منك مذربا

بحلية مشبوح الدراعين مهرعا

وصواب الكلام :

كأَنَّهم يخشون منك مُدَرَّبًا

بِحَلْيَةَ مَشبوحَ الذِّراعَيْنِ مِهْزَعا

وفى صفحة ١٧٣ بالسطر الأخير :

وفى تدوم إذا اغبرت مناكيه

أودارة الكور من مَرْوَن مُعْتَزِل

وصواب الشعر :

وفى تَدومَ إذ اغْبَرَّتْ مناكِبُه

اودَارةِ الكَوْرِ عَنْ مَرْوَان مُعْتَزَلُ

وفى صفحة ١٩٢ بالسطرين الخامس والسادس :

بنينا نسوس الناس والأَمْر امرُنا

إذا نحن فيهم سوقة نتصف

فبَتّا لدنيـا لا يَدومُ نعيمُها

بقلب مارات بنـا وتصرّف

وصحة الشعر وضبطه :

فَبَيْنَا نَسُوسُ الناسَ والأَمْرُ أَمْرُنَا

إذا نحن فيهم سُوقَةٌ نَتَنَصَّفُ

فَتَبًّا لِدُنْيَـا لا يَدُومُ نعيمُهـا

تَقَلَّبُ تَاراتٍ بنـا وتَصَرَّفُ

***

وفى صفحة ١٩٣ بالسطر الخامس عشر (والكلمة الرابعة خالية من النقط.)

فألَمَّ من اهل البوىب جبالُها

بمعرسين من اهل ذى ذروان

وصوابه كما يأتى :

فَأَلَمّ مِن أهلِ البُوَيْبِ خَيَالُهـا

بِمُعَرَّسٍ مِنْ أَهْلِ ذى ذَرْوَانِ

وفى ديوان كثيِّر تحريف كلمة «البيويب» إلى «البُويت» وانظر معجم البلدان (البويب) .

ولا داعى أيها القارئ لأن أسترسل فى ذكر أمثلة من الكتاب ، وما عرضته برهان قاطع على أن محققه لا يفقه لغتنا ؛ ولا يحسن وزن شعرها.

ولئن جاز أن يخرج هذا الكتاب من عهد بعيد ؛ والناس إذ ذاك لا يعرفون تراثهم حق المعرفة ، والإمكانيات أيضا بالنسبة للمحقق فى عهده قليلة ؛ فما كان ينبغى أن يعاد طبعه كما هو بالأُوفست دون معرفة لما فيه ؛ بل كان الواجب أن تلحق به عشرات الصفحات تصويبًا له، إن كانت المكتبة العربية بحاجة إليه، وما أظن أنها بحاجة ماسَّة إلى هذا الكتاب بالذات وبصورته الحالية ، فما هو إلا اقتباس مختصر ، جمعه يا قوت الحموى من كتابه معجم البلدان . وقد ينفع فى بعض تصويب لمعـجم البلدان لو أنه خـرج سليما من التشويه . على أن إعادة طبع الكتب مرة أُخرى بالأُوفست وإن كانت صالحة فى بعضهـا القريب من الكمال ، فإنه يحسن أن تتناولها أوَّلاً يَدُ الإصلاح ، وأن يعقبها الاستدراك فى آخرها ، وكثيرا ما يكون الأُوفست مفسدًا إذ تزول بسببه بعض النقط ، فيحدث التحريف فى الكلام ، ولأن يعاد جمع الكتاب مرة أُخرى مع العناية بتصويبه أفضل من أن تسيطر الروح التجارية على النشر ، وعندنا بحمد الله كثيرون يحسنون المراجعة والتحقيق ، وكل ما نطالبهم به أن يكونوا جادِّين مخلصين فيما يعملون ، وإنا لنرجو لتراثنا أن يبعث سليمًا قريبًا من الكمال باذن الله ، والله الموفق لمن يعملون .

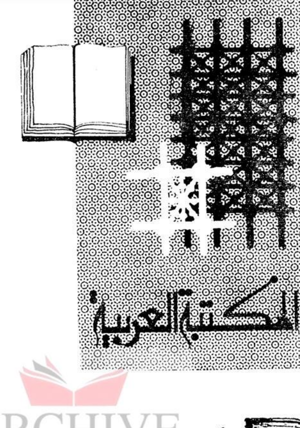
عبد الستار أحمد فراج

مما ظهر من التراث :

١ ـ المسند للإمام الحافظ الحميدى المتوفى سنة ٢١٩ هجرية .

وقد طبع الكتاب فى كراتشى سنة ١٩٦٣ ميلادية .

٢ ـ تاريخ غرر السير للثعالبى المتوفى سنة ٤٢٩ هجرية ، وقد طبع الكتاب بطهران سنة ١٩٦٣ .





شوقى عبد الحكيم اديب مغرم بريفنا ، فمنذ سنوات الف كتابا بعنوان « ادب الفلاحين » ، ثم مالبث ان اتخذ الشكل الفنى وسيلة للتعبير عن اهتمـــاماته بالريف ، فمثلت له على مسرح الجيب مسرحيتا « شفيقة ومتولى » و « المستخبى » وهما مســتمدتان مادة وروحا من ريفنا المصرى ، ولا تشذ عن ذلك رواية « احزان نوح » بل اننا نستطيع ان نعثر على الموضوع الذى تدور حوله مسرحية « المستخبى » فى تلك الرواية ، موضوع الجمال الذى غدر به جمله ليترك وراءه زوجة وابنا ، ولئن كان ثالوث الأب والام والابن اقرب الى الاطياف والرموز والتجريد فى المسرحية فقد تجسد فى العمل الروائى واصبح لكل منهم اسما ، فالاب اسمه عبد العليم والام غنيمة والابن عيد ٠ بل يتقارب الاسلوب الروائى والمسرحى عند شوقى ٠ فالاسلوب المسرحى لايقوم على الحوار بل على المونولوج ، كل شخص يحدث نفسه ، ومع ذلك فليس مونولوج كل شخص مستقلا عن مونولوج الآخرين ، ان مجموعها يكون مونولوجا واحدا جديدا ، تماما كما يعزف كل موسيقى على آلته الخاصة ليتألف من الجميع مقطوعة موسيقية ٠ ذلك لان الشخصيات ليست الا جوانب لشخصية واحدة ، هى احيـــانا هواجسها وضميرها وخلاصة التقاليد التى ترسبت فى اعماقها كما هى شخصية متولى بالنسبة لاخته شفيقة التى سلــكت طريق الغواية وتنتظر فى استسلام مصيرها على يديه لانها تؤمن بمـــا يؤمن به ، فهو كامن فيها قبل أن يكون مستقلا عنها معارضا لها، وهى أحيانا رغباتها ونزواتها كما هى شخصية هنادى التى قادت شفيقة فى طريق الغواية ٠ وبالمثل فى رواية احزان نوح يكون المونولوج ركنا اساسيا من أركان الاسلوب الروائى ، وهـــو بلغته العامية وجمله القصيرة المتقطعة والفاظه المتكررة وطابعه الموحى الشاعرى وما يتفضح به من مرارة وحزن لايكاد يختلف عن اسلوب المؤلف فى مسرحيته ، حتى لايكاد المطلع على كل منهما ان يفرق بينهما على نحو مانحس فى المثال التالى :

« غنيمة ٠٠ غنيمة ٠٠ متنسينيش ٠٠ خدينى يابت ٠٠ حرام عليك لحمى ٠٠ بيتى ٠٠ ايدى ٠٠ الدم ياغنية ٠٠ الجمل قـــد

النخلة .. الجمل خوان .. كان بعد المغرب .. الجمل غدار .. غدار ياغنيمة .. كل لحمى ياأختى .. الجمـل مقتول .. .. مخنـوق .. مقطع حتت .. الحـدايات بتاكل لحمه .. بالطاعون هايموت .. هايموت » (١)

واذا أدركنا أن عبد العليم كان يزور زوجته غنيمة كل ليلة بعد مصرعه ويظل يبعبع بنفس الصوت ، صوت جمل عيلة عبد الهادى الذى غدر به ، أدركنا أن هذه الكلمات ليست الا لونا من ألوان هذه البعبعة التى تعبر عن هواجس غنية وفزعها مما تركه مصرع زوجها من أثر فى أعماقها .

ويعبر شوقى عبد الحكيم عن هذا اللون من الصراع الداخلى الذى تتميز به مسرحيته ويعود فيتكرر فى أسلوبه الروائى وهو بسبيل الحديث عن احدى هذه الشخصيات « المتعاركة مع ذاتها » على حد تعبيره (٢) فيقول :

والذى حدث له فى هذه اللحظة ، وبعد انفضاض الصراع المكشوف الصراع المترجم الى كلمات منطوقة ، أنه انسحب الى صراع آخر ، أكثر تعقيدا ، مجاله داخل نفسه ، حيث لارقيب .. ولا مشاهدين .. ولا معلقين على الاحداث . حيث المتفرج الوحيد والمشاهد الوحيد والمعلق على الاحداث هو فقط .. حميدة نفسه »

ثم يستطرد المؤلف معمما شرحه بقوله :

« والذى يجرى ويسرى على حميدة .. يجرى ويسرى على كل منا .. نقاش وحركة وصراخ وزئير .. ولا حد ولا شاطىء آمن نرسو عليه » (٣) .

***

لكن قصة الجمل الغدار ليست الا قصة جانبية فى هذا العمل الروائى ، حيث تصبح الشخصيات أكثر استقلالا وأكثر موضوعية وأكثر وضوحا وتجسدا مما هى فى مسرحيتى شـوقى . القصة قصة نوح واحزانه ، نوح الذى اغتصب اللصوص بندقيته وهو يحرس قطنه ليلا ، فاصبح رجلا بلا سلاح

« لا الارض ولا الجيب ولا الكيان ولا الاسرة ولا اللسان الحلو قادر على أن يحميه ويوقف الالسن فيخرسها ويردعها » (٤)

ولئن كان الناس يظنون ان اللصوص سرقوا منه بندقيته وهو نائم ، فهو وحده الذى يدرك أنه كان مستيقظا حين أحاطوا به فتصنع النوم وتركهم يأخذونها . فاحزان نوح ليست بسبب سرقة بندقيته منه فحسب ،بل بسبب الطريقة التى سرقت بها منه .

« والرجل الذى يسرق سلاحه وهو نائم شىء والرجل الذى يعميه الخوف ويوقعه فيفرط فى سلاحه .. يتركب ويسحب من تحت رأسه شىء آخر »

ولو عرفوا أن أنا كنت صاحى ، وعنية مفتوحة .. خفت .. سيبت سـلاحى ، تبقى فضـيحة .. يبقى أنا صبحت ملط .. مفيش حاجة سترانى .. لاتحتى ولا فوقى .. ويبقى الموت أحسن » (٥)

(١) ص ٢٠
(٢) ص ٣٥
(٣) ص ٢٣
(٤) ص ١٦٤
(٥) ص ١٦٤

وأحزان نوح لاتتعلق بالماضى فحسب ، فمن سلب سلاحه يمكن ان تسلب منه امراته ايضا .

« فسرقة البندقية كوم .. والمرأة التى يعاشرها ويقاسمها لقمة واحدة وحجرة واحدة وسريرا واحدا .. كوم » (٦)

من يومها مضى نوح يتساءل هـذا السؤال الذى لاجـواب عليه :

« لماذا يصبح الانسان هكذا مهزوما أمام الايام ؟
لماذا تتغير الاشياء .. نفس الاشياء تحت الشمس ؟
الناس والطرقات وطريقة الكلام والنظرة وتعبير الوجه والشارع كل مايتكاتف بعضه الى جانب البعض ويطلق عليه الحياة .. لماذا ؟
لماذا تتغير الزوجة ، والمكان الذى نولد فيه ونلازمه ، لـماذا لايرضى الانسان عن نفسه حين يفرط فى سلاحه ، حين يخاف حين يصرعه الخوف » (٧)

فاحزان نوح تتكون من غمه لما حدث ، وهمه لما قد يحدث . وقد ارتبطت سرقة بندقيته باحتمال سرقة زوجته بثلاثةارتباطات :

الارتباط الاول على مستوى الاحداث ، ذلك أن رتيبة زوجتـه أرادت أن تعاونه فى العثور على بندقيته حتى يسترد ثقته التى فقدها والتى اخذت تنعكس على تصرفاته معها فمضت تتحـرى أخبارها لاسيما من جبريل أحد جيرانها بحارة المـداكرة وممن اتهمهم نوح بالاشتراك فى سرقة بندقيته ثم تبين عدم صحة هذا الاتهام . لكن نوح ما ان رأى زوجته مع جبريل حتى ساورته الشكوك فى وجود علاقة بينهما . لهذا تمتم بصوت خفيض .

« مراتى متكلمش الغرب .. وترجعل سلاحى »

ثم وصلها صوته الغاضب :

« انت مش مراتى .. مراتى متمتشيش على جتتى وانا لسه حى » (٨)

أما زوجته فتحتج قائلة :

« العملية دى ياحاجة ماظهرتش الا بعد سرقة البندقية ، وهوا خلاص عرف مين اللى خدها .. وجبريل كان مظلوم .. انى ما انا طول عمرى بكلم جبريل .. كل رجالة الحارة من زمان .. من يوم ماخدنى واشمعنى اليومين دول اشمعنى » (٩)

ولهذا فالارتباط الثانى على مستوى نفسى ، فنوح يحس منذ سرقت منه بندقيته بنقص رجولته ، وان زوجته تستخف به ولابد انها تفضل عليه شابا أكثر رجولة لايهاب اللصوص ولا يصطنع النوم ليدعهم يسرقون سلاحه بل يعرف كيف يدافع عنه وعن امرأته . واذا تذكرنا الى أى شىء ترمز البندقية فى التحليلالنفسى أدركنا أن سرقتها ترمز الى العجز الجنسى . وهكذا بدأ الجدار ـ على حد تعبير المؤلف (١٠) ـ يرتفع بين الزوجين يوما بعد يوم وهاهو ذا نوح يحدث نفسه قائلا :

(٦) ص ٧١
(٧) ص ١١٩
(٨) ص ١٤٩
(٩) ص ١٥٥
(١٠) ص ٩٦

« لو أنه استطاع فقط ان يخفى سرقة السلاح

« لو انها لم تعرف

« لو انها كانت عمياء

« آه لو أنها لم تعرف ولم يصل الى سمعها خبر الهوة التى تردى فيها

« لو حدث هذا لكان الامر محتملا ولكانت واصلت احترامهـا وامضت بقية حياتها ·· منكسة ، تعرف وضعها ولا تتعداه ·· تتحرك على الارض ·· وليس على أكتافه ·

« انها تقف عليه .. على كتفيه .. عبء .. عيون مفتوحة(١١)

وهكذا وصل الامر بنوح أنه هدم السرير الذى يجمعه بزوجته وفك أجزاءه وفضل افتراش الارض تغطية لما يحس به من عجز فاحتجت رتيبة :

ـ هيه ·· هيه البندقية تروح واحنا ناكل بعض فى الضيق ؟

فيرد عليها نوح ردا مشحونا بالرمز وقد تحول كل مافيه الى شىء مفترس هائج :

ـ أنا عارف ·· ان كل حاجة وقعت فى الارض ، ومبقاش فيه حاجة مستورة وعارف أن ليام السودة ـ هيه ليام السـودة اللى واقفة على الباب (١٢)

ثم يتحدث عن جبريل قائلا

ـ هو ماخدش البندقية ·· جدع ·· أحسن منى ·· مش كده ·· أحسن ·· روحيلوا ·· انا أصلى مش عاجب ·· مش ملو العين ·· ومش قد الفضايح ·· كفاية ·· مش قدها ·· أنا راجـل فلاح ·· عايز اقفل بابى على واتستر مش قادر ·· بقه ملوش آخر ·· آخرته آه ·· ملوش ؟ واللا أنا تهت ·· معدتش اشوفه تحت رجليه (١٣)

أما الارتباط الثالث فلئن بدا على مستوى الاحداث فقد تجاوزها الى مستوى الايحاء والرمز ، تلك هى صلة نوح بالشحات ، والشحات يعمل بائعا فى دكان شيخ مغربى ، طيب وامير كمـا يقال ، من بيته لدكانه ، تخونه زوجته جناين · وتصله شائعات تثير ريبته ، حتى يضبطها أخيرا مع جبريل فيطرده ويطردها من بيته وقد توثقت علاقة نوح به بسبب سرقة بندقيته ، فالشحات أول من أبلغه بالعثور عليها وان الذين أخذوها سيردونها عند صاحب دكان اسمه أحمد منيسى ، والشحات خبير بما ينتاب نوح من مشاعر بسبب سرقة بندقيته وذلك من خلال ماينتابه هو من مشاعر بسبب سرقة زوجته ، فهو يقول له :

ـ أصل أنا مجرب ·· زيك بالضبط ·· هو انت فاكر مفيش الا أنت (١٤)

(١١) ص ٩٧
(١٢) ص ٩٩
(١٣) ص ١٥٥
(١٤) ص ١٢٥

وهكذا لم تصبح سرقة زوجة نوح مجرد احتمال او قلق نفسى بل تكرارا لنموذج يلتقى به ويتعامل معه ويشير المؤلف الى هذه الرابطة عندما يتحدث عن نوح فيقول :

« وكان يضايقه فى حديث الشـحات ، ذلك الشىء الخفى ، الذى يربط بينهما ، ويدعم خيط صداقتهما (١٥)
وهكذا

« راحت المياه العكرة ، تنساب على بلاط الحجرة ، لتفصل بين المرأة وزوجها (١٦)
وماتلبث أن تعلن رتيبة :

ـ أنا فى الاول مكنتش بكرهه ، وماكانش فى قلبى حاجة ·· ومن ساعة ماراحت البندقية ·· كله جا على دماغى ، زى لما يكون أنا اللى جيت وخدتها (١٧)

ومالبث البحث عن البندقية أن قاد نوح الى دكان أحمد منيسى حيث يتعاطى المترددون عليه الحشيش ، وحيث انزلقت قدما نوح شيئا فشيئا ·

وأخيرا وصلت البندقية ، ولكن اذا كان قد خاف وتصنع النوم وهم يسرقون بندقيته ، فان هذا لن يحدث مرة ثانية وهو يرى زوجته تسرق منه ، ففى الليلة نفسها التى استرد فيها بندقيته ، ذهب الى عرس بدعوة من أحمد منيسى بعد أن تعاطيا المخدر ، هناك شاهد جبريل ، ثم مالبث أن لمحه ينسحب ، فحدس أنه ترك السهرة عندما رآه فيها ليتسلل الى بيته فترك السامر ليتسلل بدوره خلفه وربما وهو مايزال تحت تاثير المخدر وربما وهو تحت تاثير كل العوامل السابقة اختلطت لحظة سرقة بندقيته بلحظة سرقة زوجته ·

وراحت دقات قلبه تتلاحق ·· نفس اللحظة ·· لحظة أن أحاط به الرجال من كل الجهات .. أطبقوا عليه وسحبوها (١٨)

ورآهما من فتحة باب « المأعد » واقفين ، فاطلق بندقيته · ولكن ، كما سبق ان اتضح زيف اتهامه لجبريل بسرقة بندقيته اتضح زيف اتهامه له بسرقة امرأته · هنا تقع المفاجأة القاسية المذهلة التى تجعل نوح يبلغ باحزانه الفردية المنعزلة قمة مأساتها فالقتيل لم يكن سوى مطاوع خادمه !

ويختم المؤلف روايته بهذه الجملة المشحونة بالرمز الموحيـه بمصير بطل لم يجنر الا همومه ، فافضى ذلك به الى ماهو أكثر وأخطرهما :

« انطلق يعدو بأقصى سرعة متخطيا كل مايعترضه من جدران ·· وحواجز وبنايات ·· حتى سقط فى هوة بيت ·· الآخـر .. جبريل (١٩)

يوسف الشارونى

(١٥) ص ١٣٨
(١٦) ص ١٤٨
(١٧) ص ١٥١
(١٨) ص ١٥١
(١٩) ص ١٥١



اسبينوزا

تأليف الدكتور فؤاد زكريا — نقد محمود رجب

هناك فريق من الفلاسفة يتسم موقفه الفكرى بالتحدى لما يشيع فى عصره من آراء واتجاهات ، الى هذا الفريق ينتمى اسبينوزا ، على الرغم من استخدامه طريقة حذرة فى التعبير ، تساير فى الظاهر العقائد الشائعة فى عصره ، اتقـــاء غضب الجماهير أو الذين هم من غير أهل الذكر والتخصص . وهناك أيضا فريق من الباحثين يتميز موقفه بالتحدى ـ تحـــدى التفسيرات الشائعة عن فلسفة مفكر ما من المفكرين . والدكتور فؤاد زكريا بكتابه عن « اسبينوزا » (٣٨٠ ص) يمثل هـــذا الطراز من الباحثين أصدق تمثيل . ولعل أهم مايتصف به المتحدى ، فيلسوفا كان او باحثا ، انه يقف دائما ضد الأعم والأسهل والأكثر شيوعا ، فى سبيل فكرة هى فى نظره لم تلق ماتستحق من الذيوع والقبول ، ويترتب على هذا نتيجة هامة نحب ان نقررها بادىء ذى بدء وهى : أن التحدى غالبا مايعتنق فكرة قد سبقه اليها آخرون . وهذا أمر طبيعى ليس بمستغرب فلا خلق من العدم . لكن دوره فى تطوير هذه الفكرة وتنميتها حتى « تصبح نسقا يفسر أكبر عدد من الوقائع بأقصى درجة ممكنة من الاتساق « هو الذى يجعلنا نقدر موقفه ، وهو موضع الاجتهاد والطرافة . ومن جهة أخرى ، ان المتحدى فيما يكتبه لا يدع القارىء فى حالة استواء أو استرخاء ذهنى ، بل يدفعه دفعا الى ان يتخذ ـ ازاء ما يكتب ـ موقفا متطرفا ، اما معه أو ضده ، ولا وسط بين تمام القبول وتمام الرفض .

— ١ —

والتحدى فى كتاب الدكتور فؤاد نلمحه أول مانلمحه فى المقدمة، حيث يثور على طريقة شائعة فى التفسير هى طريقة «هارى ولفسون» « لأنها تعتمد على اثبات اسبينوزا بمن سبقه من الفلاسفة .. وهذا جهد ضائع ينفق فى سبيل هدف عقيم » . ويضرب على ذلك مثلا فيقول : « فى أثناء عرض اسبينوزا لاحدى نظـرياته يقول « اننى لم أعتد الجدل حول الأسماء أو الألفاظ » ـ وهنا يتناول ولفسون هذه العبارة وحدها وبصورتها المفردة هذه ، ويرهق نفسه فى البحث عن عبارات موازية لها لدى الفلاسفـة العرب واليهود فى العصور الوسطى ، ويكشف بالفعل فى ذلك عن علم غزير واطلاع واسع ، ولكن هذه كلها لاتعدو أن تـكون محاولة « استعراضية » عقيمة من وجهة نظر التفكير العميق والوزن السليم للامور . اذ أن العبارة السابقة عبارة مالوفة يمكن ان يدلى بها اى شخص دون أن يكون قد تاثر بغيـــره » (ص ٧ ، ٨) .

وبالرجوع الى كتاب ولفسون وجدت أنه قد عرض هـــذه العبارة ضمن سياق لاسبينوزا ، يتحدث فيه عن أقسام الوجود الأربعة ، المعروفة لدى الفلاسفة الوسيطيين ، وهى : الضرورى كالله ، والممتنع كالأوهام ، والممكن الذى هو الوجود منظورا اليه من جهة علته الفاعلة ، والحادث وهو الوجود منظورا اليه من جهة ماهيته . ثم يقول اسبينوزا : « ولو اراد اى انسان ان يسمى الممكن حادثا ، والحادث ممكنا فلن أخالفه ، ذلك اننى لم أعتد الجدل حول الأسماء . ويكفى ان نسلم بأن هذين الاسمين لم ينشآ بسبب شىء واقعى ، وانما بسبب نقص فى ادراكنا » (ولفسون : فلسفة اسبينوزا ، جـ ١ ص ١٨٩ . طبعة مريديان) من هذا يتضح لنا ان عبارة اسبينوزا « اننى لم أعتد الجدل حول الأسماء » عبارة لم يعرضها ولفسون وحدها وبصـــورة مفردة ، بل ضمن سياق نفهم منه موقف اسبينوزا الفلسفى الذى يأخذ بالنزعة الواقعية ويرفض النزعة الاسمية والمشاحنات حول الألفاظ . وهو موقف أساسى عنده ، لابد من أخـذه فى الاعتبار ان أردنا فهم فلسفة اسبينوزا فهما حقيقيا . وما هذه العبارة الا تصوير موجز لهذا الموقف الأساسى . ولما كانت هذه المسألة قد شغلت أذهان الفلاسفة الوسيطيين كان من الطبيعى أن يرجع ولفسون الى هؤلاء الفلاسفة ، عله يجد ـ جريا على عادته ومنهجه ـ أصلا لرأى اسبينوزا . وكان اسبينوزا نفسه هو الذى أوحى اليه بهذا الرجوع ، وذلك بنص له يقول فيه : « ان هذين اللفظين (الممكن والحادث) عدهما البعض نقصا واقعيا فى الأشياء ، على الرغم من أنهما ليسا فى الحقيقة بأكثر من نقص فى عقولنا » . ولا شك أن الاشارة هى ـ فيما يقـول ولفسون ـ الى الجدال الذى دار بين ابن سينا وابن رشـد حول الامكانية ، هل هى مفهوم وتصور للشىء أم خاصية واقعية فى الشىء ؟

صحيح أن عبارة اسبينوزا « اننى لم اعتد الجدل حـول الأسماء » عبارة مالوفة . لكن من غير المالوف أن يدلى بهـا فيلسوف ما دون أن تعبر عن اتجاه فلسفى يعتنقه . وقد كان اتجاه اسبينوزا العام واقعيا لا اسميا فهو يرى « ان كـل مايتصوره الانسان من قيم انما هو من صنع الانسان ذاته ، وأن الأشياء فى ذاتها ليست كاملة أو ناقصة ، جميلة أو قبيحة ، طيبة أو رديئة . وانما هى واقعية تحدث كما تحدث » ، اى أنه يرى أن القيم التى نعبر عنها بأسماء كالكمال والنقص ، والجمال والقبح .. هى من صنع الانسان وحده ، ولا ينبغى أن نختلف عليها ، فالمهم هو الواقع ، ولا عبرة بعد ذلك بالألفاظ. والدليل على أن هذه العبارة بمثابة المفتاح لفلسفة اسبينوزا وليست بالعبارة العرضية ، أن أحد أصدقائه وتلامذته ـ ويدعى بلينرج ـ كتب اليه فى رسـالة له يقول : « لقـــد علمتنى الا يتجادل المرء حول الاسماء » ، ومعنى ذلك أن تلك العبارة تمثل تعليما من تعاليمه التى يحرص على بثها فى نفوس أصدقائه ومريديه .

بل ان محاولة الدكتور فؤاد فى تفسير فلسفة اسبينـــوزا تفسيرا مضادا للتفسيرات الأخرى لتقوم كلها على أســـاس الايمان بهذه العبارة بوصفها ركيزة أساسية لا غنى عنهـــا فى

فلسفة اسبينوزا ، وفى فهم هذه الفلسفة على النحو السليم ، « فمن المؤكد ـ كما يقول ـ أن معظم من كتبوا عن اسبينوزا ، أو من تاملوا أفكاره بطريقة رومانتيكية ، قد تاثروا بالوجـه اللفظى لفلسفة اسبينوزا وتجاهلوا معانيها الحقيقية الى حد بعيد ، واستبعدوا تماما أن يكون اسبينوزا قد أنكر فكرة الله ، طالما أنهم رأوا اللفظ ذاته يردد على الدوام ، أما المعانى ذاتها فقد توارت أهميتها الى حد كبير فى ظل الارتباطات الانفعالية القوية التى يثيرها « اللفظ » مجردا فى الاذهان . اما اسبينوزا ذاته ، فهو ، على الأرجح ، لم يكن ممن يهتمون بالألفاظ ،وطالما ردد أنه لايعبأ بالاسم الذى نطلقه على أى معنى ، مادام المعنى ذاته معترفا به » (ص ١٣٨) .

ومن هنا كان تحدى الدكتور فؤاد للتفسيرات اللفظيـة الحرفية لفلسفة اسبينوزا وثورته عليها ، وأخذه بالتفسير « عكس الحرفى » لهذه الفلسفة ، ومضيه فيه الى النهاية .

اما ان ولفسون يرهق نفسه فى البحث عن عبارات مـوازية لتلك العبارة لدى الفلاسفة العرب واليهود فى العصـور الوسطى ، فاعتقد انه كان فى ذلك على صـواب ، ذلك أن الفيلسوف العربى الذى ذكره ـ وهو الغزالى ـ كان من بين الفلاسفة الاسلاميين جميعا أكثرهم وعيا بما تجرنا اليه الأسماء من مجادلات ومشاحنات فارغة ، واشدهم حملة على الألفاظ « الخرساء » التى لاتبين عن مسمياتها ومدلولاتها . وكان رأيه هذا يمثل اتجاها فلسفيا عاما يشيع ، لافى كتاب واحد فقط ، بل فى أغلب كتبه . ففى كتابه « تهافت الفلاسفة » يقول : « فان لم تسموا هذا فعلا فلا مضايقة فى التسميات » ، وهو النص الذى أورده ولفسون فى هامش كتابه (ص ١٩٠) . وهو الذى أثر عنه انه قال العبارة المشهورة « لا مشاحة بالألفاظ مادام المعنى واحدا » . وفى « احياء علوم الدين » يذهب الى « أن منشأ التباس العلوم المذمومة بالعلوم الشرعية تحريف الأسامى المحمودة ، وتبديلها ، ونقلها بالأغراض الفاسدة الىمعان غير ما أراده السلف الصالح . وهى خمسة ألفاظ : الفقه والعلم والتوحيد والتذكير والحكمة ، فهذه أسام محمودة ، والمتصفون بها أرباب المناصب فى الدين ، ولكنها نقلت الآن الى معان مذمومة فصارت القلوب تنفر عن مذمة منيتصف بمعانيها ، لشيوع اطلاق هذه الأسامى عليهم » (ج ١ ص ٢٨ . طبعـه صبيح) . وبعد ذلك يتحدث عن الأخطاء أو التخبطات التى يزل فيها أولئك الذين يتمسكون بالألفاظ فيقول : « وأكثر هذه التخبيطات انما ثارت من جهل أقوام طلبوا الحقائق من الالفاظ فتخبطوا فيها لتخبط اصطلاحات الناس فى الألفاظ » (ص ٧٩) وأكثر من هذا وذاك ، انه يخصص ثلاثة فصول كاملة من كتابه « المقصد الأسنى فى شرح أسماء الله الحسنى » (وياله من عنوان مضلل !) يناقش فيها هذه المسالة وينتهى الى أن « الأسماء والألفاظ اتفاقات بمحض الاختيار الانسانى » ، أى أنهامواصفات نغيرها وقتما نشاء ، فلا يجوز أن نتمسك بها ونختلف حولها .

اننى لا ادعى ان اسبينوزا قد أخذ عن الغزالى ثورته على النزعة الاسمية اللفظية ، وان كانت ترجمة كتبه الى اللاتينية تقوى مثل هذه الدعوى ، ولكن الذى أريد اثباته هو انولفسون فى محاولته البحث عن عبارات مشابهة لعبارة اسبينوزا ، كان أمينا فى ذلك لمنهجه التاريخى الذى يستقصى أصول الأفـكار ويسجلها . فضلا عن أن هذه المحاولة تجعلنا نتبين فى ولفسون مزية يندر أن نجدها بين الباحثين الغربيين عامة ، واليهـود منهم بصفة خاصة ، وهى مزية الشجاعة التى تدفعه ـ وهـو اليهودى ـ أن يبحث عن الأصول العربية لفلسفة اسبينوزا ، فى الوقت الذى يجاهد فيه الباحثون اليهود فى سبيل تضـخيم فلاسفتهم تضخيما يصل الى الحد الذى يصورونهم فيه وكان كل واحد منهم علة ذاته ونسيج وحده . فحسب ولفسون اذن أنه على الأقل يعترف بفضل العرب على اسبينوزا .

وثمت ملاحظة عامة أوردها دفاعا عن ولفسون وهى ، أنه يكاد يقترب فى نظرته الى اسبينوزا من نظرة الدكتور فؤاد ، ففى الفصل الأخير من كتابه « ما الجديد فى فلسفة اسبينوزا ؟ » الذى يعد بحق محصلا لأفكاره وملخصا لبحثه الطويل ، ينظر الى اسبينوزا بوصفه فيلسوفا ذا نزعة علمية ، تقدميا جريئا . وهنا تكمن ـ فى نظره ـ اصالته وجدته ، ذلك أن الجدة فى الفلسفة هى ـ كما يقول ـ عمل من أعمال الجرأة والاقدام أكثر منها ضرب من ضروب الابتكار والاختراع ، ففى الفكر ـ كما فى الطبيعة ـ لاخلق من العدم المطلق ، وليست هناك اية قفزات . والغالب أن مايبدو لنا جديدا وأصيلا ليس شيئا آخر سوى اثبات حقيقة ما من الحقائق ، اثباتا لايتم الا بالاقدام الـذى يقوم به امرؤ تجرأ على مواجهة نتائج استدلاله العقلى.والحقيقة التى أثبتها اسبينوزا ، بجرأته واقدامه ، كانت مبدأ وحـدة الطبيعة الذى يعنى فى جانبه المزدوج ، تجانس المادة التى منها تتكون الطبيعة ، واطراد القوانين التى بها تسود وتسيطر ... ولقد كان اسبينوزا هو أول من تجرأ وأخضع الله والانسـان كليهما تحت سطوة القانون الكلى للطبيعة ، ومن ثم أثبتوحدتها وعلى هذا ، فسنصف فى محاولتنا تلخيص ماهو جديد فىفلسفة اسبينوزا ـ جهوده التى أسهم بها فى مجال الفلسفة ، بانها من أعمال الجراة (والتحدى)) (جـ ٢ ص ٣٣١ ـ ٣٣٢) . وياخذ ولفسون فى عرض أعمال الجراة التى قام بها اسبينوزا ،واولها، أن الله يتصف بالامتداد مثلما يتصف بالفكر ، وثانيها ، انكار الغائية والتدبير على الله . وثالثها ، عدم انفصـال الروح عن الجسد . ورابعها ، استبعاد حرية الارادة من الأفعال الانسانية. وخامسها ، نزعته نحو التعقيل . لكن الذى يستوقف النظـر حقا أن ولفسون لايعد هذه الأعمال كلها جريئة وثورية ، الا لان اسبينوزا استخدمها وسائل لاثبات غاية اساسية عنده هى ، تجانس الطبيعة واطرادها ووحدة قوانينها ، كأنما هى تنويعات على هذا اللحن الأساسى . بالاضافة الى أنه يصرح بان الـله اسبينوزا مختلف تماما عن اله الديانات السماوية التى وقعت رغما عن أنفها ، فى شراك النزعات التشبيهية والتشخيصية ، وينبه الى أن الجوهر عند اسبينوزا هو الله التقليدى ، أى ان بينهما هوية (جـ ٢ ص ٣٤٥ ـ ٣٤٦) .

على هذا ، فتحدى الدكتور فؤاد لتفسير ولفسون وثورته عليه ينبغى ألا تنسينا أن ولفسون نفسـه كان على وعى ـ وان كان غير كامل ولا متسق ـ بتلك الجوانب التقدمية الجريئة العلمية فى فلسفة اسبينوزا ، والتى من أجلها يتحدى الدكتور فؤاد ويثور .

ـ ٢ ـ

لكن ، ماهو الفرض الذى على أساسه يتحدى الدكتور فؤاد التفسيرات الأخرى لفلسفة اسبينوزا ؟

لقد نظر أصحاب هذه التفسيرات الى منهج اسبينـوزا الهندسى « على أنه شكل للتعبير يرتبط أوثق الارتباط بمحتوى الأفكار التى يعبر عنها » . بيد أن الدكتور فؤاد يذهب الى

العكس من ذلك فينظر اليه « على أنه طريقة مصطنعة فى التعبير وبالتالى على أنه يستخدم ، لا لايضاح آراء اسبينوزا والقاء الضوء عليها ، وانما لاخفاء جوانب معينة أو لاظهارها فى أعين فئة معينة من الناس بمظهر مخالف لحقيقتها » (ص ٤٥) . هذا هو الغرض الذى قدمه الدكتور فؤاد وحاول ـ بصبر واقتدار يثيران الاعجاب ـ أن يحققه ويطبقه على آراء اسبينوزا وكتاباته كلها ، فلفظ « الله » مثلا ، الذى يتكرر فى كتبه ، يأخذه العامة على أنه يعنى الله التقليدى الدينى ، أما الخاصة فهو عندهم يعنى الطبيعة أو نظام العالم ذاته .

ولو سلمنا جدلا بأن هذا الغرض صحيح ، أى أن اسبينوزا كان يتعمد التعبير عن أفكاره بأسلوب يفهم على وجهين ، وجه رجعى دينى للعامة ، والآخر ثورى علمى للخاصة ـ أقول لو سلمنا بذلك ، فلا مناص من طرح سؤال على جانب كبير من الأهمية وهو ، ما اذا كان اسبينوزا قد تأثر ، فى طريقته الحذرة فى التعبير ، بفلاسفة وسيطيين اسلاميين استخدموا مثل هذه الطريقة فى التعبير عن أفكارهم ، وخاصة ابن رشد الذى انتهى الى مثل ما انتهى اليه اسبينوزا من انكار للمعجزات ، وأخذ بمبدأ العلية الذى يمسك بظواهر الطبيعة امساكا صارما لامجال فيه للعناية الالهية ، وانكار خلود النفس ، وأخذ بالنزعة العقلية الى حد انكار الشرع لو تعارض مع العقل . هذا ، وان كنت لا أملك جوابا ـ الآن على الأقل ـ عن هذا السؤال ، فذيوع آراء ابن رشد فى أوروبا ، وفى هولندا بالذات ـ بلد اسبينوزا ـ ذيوعا أدى الى رمى أتباعه الرشديين بالزندقة ، يجعلنا نستثير هذا السؤال . ومما لاشك فيه أن الدكتور فؤاد كان فى مقدوره أن يجيب عليه ، سواء بالنفى أو بالايجاب ، الا أنه لم يطرحه أصلا ، اعتقادا منه أن اسبينوزا هو الرائد الأول للنزعة العقلية العلمية الصحيحة ، لم يأخذ فى ذلك عن غيره ، ولم يتأثر بأحد قبله . وهذا ما نأخذه على الدكتور فؤاد .

وان قال قائل : ان الفلاسفة الوسيطيين من أصحاب النزعات العلمية العقلية لا تخلو آراؤهم من شوائب دينية واضحة ، قلنا : ان هذا هو الحال مع اسبينوزا أيضا ، فلم يكن مذهبه العقلى خاليا تماما من عدة آراء دينية ، أو عبارات لامفر لنا من فهمها على نحو دينى ، مثل العبارات التالية التى ترد فى كتابيه « الأخلاق » و « البحث اللاهوتى ـ السياسى » : « المسيح هو لسان الله ، تمثل روحه فكرة الله ، وهى وحدها التى تفضى بنا الى الحرية والخلاص والبعث » (عن كتاب ولفسون ج ٢ ص ٣٥٢) ، فكيف يتسنى لنا تفسير هذه العبارات تفسيرا يخالف التفسير الدينى ؟

— ٣ —

ماهو الغرض الذى من أجله يتحدى الدكتور فؤادالتفسيرات الأخرى ؟ يقول فى المقدمة (ص ١٣) « ان الاكتفاء بالتفسيرات الشكلية لهذه القضايا (قضايا اسبينوزا) على نحو يقارب بينها وبين التراث السابق عليها ، ولا سيما فى العصور الوسطى يؤدى فى رأينا الى اغفال مؤسف لأهم ماتتضمنه فلسفة اسبينوزا من عناصر بل للروح الحقيقية المميزة لهذه الفلسفة ، فى سبيل شكل سطحى وقشور زائلة ، وبعبارة أخرى ، فسوف نركز اهتمامنا على تلك العناصر الباقية فى فلسفة اسبينوزا ـ تلك العناصر التى كان لها ، ومازال ، تأثيرها فى حضارة الانسان وفى فهمه لذاته وللعالم المحيط به ، لاتلك العناصر العارضة التى تتمثل فى تصورات وحجج مدرسية لايمكن أن يكون لها فى الانسان أى تأثير باق » . اذن ، الغرض الذى يستهدفه الدكتور فؤاد هو عرض ماهو حى فى فلسفة اسبينوزا ، أى الجوانب الباقية منها ، ونبذ الميت الذى لايتلاءم مع نظرتنا الحاضرة . وهذا بالطبع يتحدد من خلال منظور الروح العلمية المعاصرة . لكن ، هل هذا صحيح ؟

ان المبدأ الأساسى فى فلسفة اسبينوزا هو أن هناك جوهرا واحدا (الطبيعة) يعرف عنه الانسان صفتين : المادة والفكر ، وبعبارة علمية ، المادة توجد فى المجال (انها امتداد) ، وهذه المادة المتمددة تفكر ، فكما أن لكل منحنى سطحين : السطح المقعر والسطح المحدب ، نجد أن الواقع له جانبان : فزيائى وعقلى . وهكذا ننظر الى العالم ، لا من حيث هو نظامان ، بل من حيث هو نظام نفسى ـ فزيائى واحد ، أى أنه ليس ثمت فكر بدون مقابل فزيائى ، ولا مادة بدون مقابل فكرى . ولكن ، هل هذا صحيح من وجهة نظر الروح العلمية المعاصرة ؟ كلا ، ذلك أن العلم الحديث يقبل القضية الأولى ، مادام ليس هناك فكر بدون دماغ يفكر ، ولكنه يرفض القضية الثانية ، ما دام هناك مادة لاتفكر . ولا شك أن اسبينوزا معذور فى ذلك ، لأنه ـ وهو ابن القرن السابع عشر ـ ماكان فى مقدوره أن يتصور المادة على صورة تطورية ، ومن ثم لم يكن فى مقدوره أن يتصور وجود فترة لم تكن الحياة والفكر قد ظهرا فيها بعد .

وهذه النقطة تؤدى بنا الى نقطة ثانية وهى : هل لفظ«مادة» كما استخدمه اسبينوزا يعنى نفس مايعنيه منه الماديون العلميون المعاصرون ؟ . لقد أجاب أحدهم ـ وهو بوجدانوف ـ عن هذا السؤال بالنفى القاطع ، « فواضح ـ كما يقول ـ أن لكلمة « مادة » معنى مختلفا تماما فى زمن اسبينوزا (عنها فى الوقت الحاضر) ، وأن تجربة اسبينوزا تختلف عن التجربة المعاصرة اختلافا شاسعا . ومن العبث أن نحاول ترجمة مصطلحات الى لغة معاصرة ، ذلك أن مصطلحات اسبينوزا كلها قد فقدت معناها السابق » .

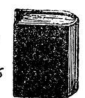
ولو نظرنا الى تعريف بليخانوف الى المادة من حيث هى «هذا الذى يؤثر على حواسنا الخارجية تأثيرا مباشرا أو غير مباشر » والى تعريف لينين من حيث ان « المادة مقولة فلسفية تعنى الحقيقية الموضوعية التى تعطى للانسان عن طريق احساساته » ـ أقول لو نظرنا الى هذين التعريفين اللذين قالهما فيلسوفان علميان معاصران ، لوجدناهما مختلفين عن تصور اسبينوزا للمادة من حيث هى « جوهر ممتد أو جسمانى » ، فالتعريفانالسابقان أوسع منه وأشمل ، لأنهما يتضمنان أشياء لم يعدها اسبينوزا داخلة ضمن نطاق هذا « الجوهر الممتد أو الجسمانى » ، مثل الأنواع المختلفة للطاقة المشعة ، والضوء والحرارة ... الخ (كلاين : اسبينوزا فى الفلسفة السوفيتية . ص ٤٦ ـ ٤٧ . طبعة كيجان بول . لندن) .

وثمت نقطة ثالثة وأخيرة هى ، أن اسبينوزا قد نظر الى الطبيعة وكأنها نسق اقليدس الهندسى ، الارتباطات بين ظواهرها علية منطقية كالارتباطات التى نجدها بين المقدمات والنتائج . ولكن ، ما هكذا الروح العلمية المعاصرة . فلقد بين الغزالى من قبله وهيوم من بعده تهافت القول بالعلية المنطقية ، فليست هناك ضرورة منطقية تفرض على نتيجة ما أن تتبع علة ما .. ان حدوث التتابع بين مانسميه فى العادة سببا ومانسميه مسببا ليس ضروريا ضرورة عقلية ، انه حدث تجريبى فحسب .

وبعد ٠.. فقيمة كتاب الدكتور فؤاد زكريا تكمن فيما يثيره فى ذهن القارىء ، من اعتراضات ومناقشات ، وكلما نجح فى ذلك ازدادت قيمته ، اذ أنه قائم بدوره على مناقشات متحدية ، هى بمثابة المهماز الذى يدفع القارىء دواما الى التساؤل .

وتظهر قيمته أيضا فى اختلافه عن كتب أخرى كثيرة تقوم على أساس مايمكن تسميته « بالقص واللصق » أى نزع مقتطفاتمن كلام الفيلسوف ولصقها جنبا الى جنب ، تعطينا كل شىء عن الفيلسوف ، ومع ذلك لانخرج منها بأى شىء ، أما كتـــاب الدكتور فؤاد فلم ألحظ فيه قط تجميعا لآراء اسبينوزا ، فهدفه الأساسى اثبات وجهة نظره هو فى التفسير ضد وجهات نظــر الآخرين ، وما نصوص اسبينوزا عنده الا وسائل لتحقيق هذه الوجهة من النظر . وعلى هذا ، فما هو بكتاب عن اسبينـــوزا بقدر ماهو كتاب فى اسبينوزا من خلال الدكتور فؤاد ذاته ... فمن أراد أن يتعرف على أفكار اسبينوزا وآرائه ، وكان هــذا غرضه الأساسى فلم يكتب هذا الكتاب لهذا الصنف من القراء ، ومن أراد أن يتعلم كيف يفسر نصوص أى فيلسوف كان ،تفسيرا جديدا ، وأن يتحدى تفسيرات الآخرين ، فاليه ينبغى اللجوء. فهذا هو الشىء الذى به نخرج من قراءة كتاب الدكتور فــؤاد زكريا ..

محمود رجب



مع العقاد

تأليف الدكتور شوقى ضيف . دار المعارف سلسلة "اقرأ"

فى أكثر من موضع يردد الدكتور شوقى ضيف فى كتابهحقيقة عرفت عن العقاد هى ثباته علي آرائه . وثمت رأى شائع يصف العبقرية بالجموح والتغير الدائم يحسن بنــا أن نعرض له بالمناقشة فى هذه المناسبة . القلق سمة من سمات العبقرية ، نفسية لا فكرية .

يقلق العبقرى ويطمئن سائر الناس لانه يرى دائما ما يثير الهم ولا يرون ، ولان فى نفسه نزوعا الى تقحم المجهول ليس فى نفوسهم فهو عرضة لتناقض الآراء وتعارض الخطرات واختلاف المذهب بين حين وحين . بينه وبينهم فرق هو الفرق بين من يعمل فيخطىء ويصيب ومن لا يعمل فلا يخطىء ولا يصيب ومن يخطىء لانه يعمل أفضل ممن لا يخطىء لأنه لا يعمل ، لكن أفضلية الخطأ هنا ليست مطلقة ، انما هى أفضلية الحركة علي الجمود، فلا شك أن من يعمل فيصيب يفضل العامل المخطىء وغير العامل علي الاطلاق . ولذا قرر الاسلام للمجتهد المخطىء أجرا وللمجتهد المصيب أجرين . كذلك ينبغى أن نعرف فضل العبقرى اذ يقع فى التناقض والتعارض والاختلاف فهو فضل الحركة على الجمود أو فضل الحياة على الموت . وهذا فضل لا يقنع به عبقرى ، أن يكون زهرة فى أرض خراب . انما يقنعه أن يكون زهرة تتيه فى بستان ، أن يكون بين الاحياء أحفلهم بالحياة ، أن يكون علما بين أنداده لا علما بين القبور والاصنام . ولن يكون كذلك اذا عاش متقلبا بين مذهب ومذهب ، حائرا بين خطرة وخطرة ، مترددا بين رأى ورأى . فالتقلب والحيرة والتردد من علامات النفس الوثابة ولكنها ليست من علامات الفــــكر القوى . وما كانت العبقرية ولن تكون الا فكرا قويا تدفعه الى الحركة نفس وثابة .تلك أسمي مراتب العبقرية .

القلق سمة من سماتها لكنه سمة نفسية لا فكرية . ولما كان الفكر القوى يختصر طريقا يطول فيه تسيار فكر اقل قــوة ، ويخترق آفاقا لا يجوبها الا العقبان فمن الطبيعى أن يكون من سمات تلك العبقرية أيضا الثبات على الرأى وديمومة المذهب . ان تاريخ الرسل والانبياء وكبار المفكرين وعظماء القـــادة والمصلحين ليبدو فيه بجلاء ما عرضناه من سمات ، لكن سمتى الثبات والديمومة ربما تخفيان عند الادباء والشعراء لان طبيعة تكرهم أميل الى الخطرات الثواقب منهــا الى الآراء المحــكمة والمذاهب القويمة .

وفى العقاد التقى المفكر الكبير والشاعر الكبير فالتقى فيــه المذهب القويم والرأى المحكم والخطرة الثاقبة . وقد حــاول الدكتور شوقى ضيف فى تخطيط عام لسيرة العقاد كما يقول أن يعرف القارىء بأفكاره وشعره ، معتقدا أن دراسته أمر سهل لحديث العقاد عن الفكرة فى أكثر من موضع وثباته على آرائه .

والمؤلف رجل معروف بحرصه علي استقصاء المادة وحسن تمثلها ولكن يبدو انه فىكتابه هذا هون الامر علىنفسه قليلا فقد سار على خطة يغلب عليها العــرض والتعريف . ومثل هـذه الخطة تقدم الكثير لمن لا يعرف ولكنها لا تقدم لمن يعــرف الا القليل . ومع هذا قصرت فى تحقيق الغاية المنشودة لما يأتى :

أولا : ينسب المؤلف الى العقاد ايمانا بوحدة الوجــود أو وحدة الكائنات على حد تعبيره . والعقاد يرفض هذه الفكرة رفضا صريحا . يقول : « القول بالذات الالهية يبطل القول بوحدة الوجود كما يبطل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واعية ، فان القائلين بوحدة الوجود يرون أن الكون هو الله وأن الله هو الكون وأنه لا فرق بين الخالق والخالق ولا بين المظاهر المادية والحقائق الالهية ، وقد صدق الفيلسوف الالمانى شوبنهور حين قال أن أصحاب المذهب لم يصنعوا شـــيئا سوى انهم أضافوا مرادفا آخر لاسم الكون فزادوا اللغة كلمة ولم يزيدوا العقل تفسيرا ولا الفلسفة مذهبا ولا الدين عقيدة . فالكون اذن و « الوجود الواحد » مترادفان لا يفسر أحدهمــا الآخر ولا يزيد عليه ـ وليس هذا هو المقصود بالبحث فى الحقائق الالهية لانك لا تفسر الكلمة بكلمة تؤدى معناها بعينه ، ولا تفسر الشىء بالشىء نفسه أو لا تفسر المــاء بالماء كما يقول بعض الادباء » .

هذا ما يقوله العقاد فى كتابه « الله » وهو الكتاب نفسه الذى يقول المؤلف أن العقاد يصــدر فيه عن فكرة وحــدة الكائنات . ويبدو أن الحدود لم تكن واضحة أمام المؤلف بين

وحدة الوجود ورأي العقاد في التصوف وفكرته عن « الوعي الكوني » . فهو يجعل بينها صلة وثيقة أما العقاد فيقيم بينهما حدوداً واضحة . فهو يقبل من التصوف صورته الاسلامية معتقداً أن « التصوف الذي يقول بالحلول ووحدة الوجود » دخيل على الاسلام وفيه غلو . أما الوعي الكوني فهو مقابل لاصالة الشعور الديني وعمق الاحساس « بوطأة الكون » . هو حاسة يحتاج اليها الانسان الذي يطلب الايمان بجانب « العلم بالشيء الذي هو موضوع الايمان ، وقد تتساوى نفسان في العلم بحقائق الكون كله ولا تتساويان بعد ذلك في طبيعة الايمان لان الانسان لا يؤمن على قدر علمه وانما يؤمن على قدر شعوره بما يعتقد ومجاوبته النفسية لموضوع الاعتقاد » .

الوعي الكوني اذن ليس وعي المؤمن المتصوف وحده وانما هو وعي كل مؤمن يحس بأن بينه وبين الكون في شموله صلة تكمل الصلة بينه وبين مجتمعه ووطنه وانسانيته . ويشير المؤلف الى كتاب العقاد « مجمع الاحياء » مستدلا به على ايمانه بوحدة الوجود أو اجتماع الكائنات في حقيقة مطلقة . و «مجمع الاحياء» كتاب لا يبحث في شئون العقيدة ولست أرى فيه أي دلالة على الايمان بوحدة الوجود ، فهو يدور حول معنى الصراع في الحياة الانسانية وفي الحياة عامة . ذلك المعنى الذي شغل العقاد بعد الحرب العالمية الاولى فألف كتابه هذا منتهيا فيه « الى معنى فيه بعض الاطمئنان أو كل الاطمئنان ، وهو أن الحق والنواميس الطبيعية يتلاقيان » .

هذا المعنى يتبلور في الكتاب من خلال جملة أحاديث تدور على ألسنة الحيوانات والاناسي والحياة والطبيعة . والحيوانات في الكتاب رموز لقيم في الحياة . فالقيمة التي يعبر عنها الثعلب غير القيمة التي يعبر عنها الاسد .

يقول الثعلب : لعمري ان زهو العظيم بعظمته لامر طبيعي معقول ولكن الامر المستهجن المقبوح هو أنفة الصغير من الاقرار بتفوق الكبير عليه كأنه يريد الا يحس الكبير بكبره لا لشيء الا أنه يحس بصغره ازاءه . وهذا عين الظلم والافتئات « تصفيق من جانب الاسد » .

هذا النص واضح الدلالة على أن دوران الحديث على ألسنة الحيوانات ليس المراد به الايماء الى وحدة الاحياء كما حسب المؤلف ، وأغلب الظن أنه وقف عند عبارة تتوجه بها الطبيعة الى الحياة محملا لها ما ليس تحتمل .

تقول الطبيعة مخاطبة الحياة : أنا التي أصوغ من الصعيد الخانق والماء الجاري ومن الهواء الخافق والضياء الساري عجينا فيه تنشئين ثم منه تستمدين . تتناولينه جماداً جاسيا ثم تجرينه في باطنك احساسا مدركا واعيا ولو سألت كل ذرة فيك أن ترجع الى موضعها مني لما بقي فيك الا مكانك ولضاع منك احساسك وعلمك وبيانك فمن جسدي كيانك ومن جسدي قوامك والى جسدي مرجعك ومآبك فكيف اذن تختارين لنفسك ما لست اختاره لك ومن لك بمحاربة الموت وهو قضاء حتم عليك .

هذه هي العبارة الوحيدة في الكتاب التي ربما تكون أوحت الى المؤلف برأيه . وهي تعني أن الحياة جزء من الطبيعة انتفض لتسري فيه قوة غير القوة السارية في الجماد ، فهي بضعة منها لا يمكن لها أن تختط لها طريقا مستقلا . أما أن الحياة بما تزخر به من الاحياء والطبيعة بما تنطوي عليه من عوالم هما والحقيقة المطلقة شيء واحد فهذا ما لا تبوح به العبارة .

ثانيا : بعض العبارات تعوزها دقة التعبير . يقول الدكتور ان العقاد « عاش منذ مطالع حياته يؤمن بالعقل وان الانسان مسئول امامه عن عقيدته بل لابد للعقل أن يسند العقيدة ببراهينه المنطقية وهي فكرة توهجت توهجا شديدا في مصنفاته الدينية أثناء المرحلة الاخيرة لحياته » .

وفي الصفحة التالية يقول : « نراه في كتاباته الدينية يأخذ موقفا ثابتا ازاء معرفة الحقائق الكونية يلتحم فيه بموقف الصوفية اذ كرر القول كثيرا بأن الانسان لا يستطيع أن ينفذ عن طريق حواسه وعقله الى معرفة الحقائق الكونية فهما لا يطلعانه على شيء سوى أوصاف تلك الحقائق واعراضها ، أما كنهها الذاتي فانه يتوارى عنهما جميعا ، ومع ذلك فهي موصولة بالانسان ، موصولة بكل ذرة من ذرات خلقه ، وهي صلة رمز لها العقاد بما سماه « الوعي الكوني » وهو وعي ينبع من الوجدان لا من الادراك الحسي ولا من الفكر العقلي ، ومن أجل ذلك كان كل ما قاله الفلاسفة عن الكون وعن الذات العلية مدخولا وينبغي رفضه لانهم يعتمدون في أقوالهم وآرائهم على العقل » .

التناقض واضح بين العبارتين ، والعبارة الثانية هي التي تتحمل الوزر ، ذلك أن العقاد له في الصوفية رأي وليس له موقف فهو لا ينكر استنادها في الايمان الى وسائل غير البراهين المنطقية ولكنه لا يقف عند هذه الوسائل وحدها ، بل انه يرد منها ما يجافي روح الاسلام . وهو لا يرفض البراهين وانما يجدها « لا تغني عن الوعي الكوني في مقاربة الايمان بالله والشعور بالعقيدة الدينية » بل انه ليجعل للحس أيضا قدرا في الايمان يقول في كتاب « الله » :

« نظلم نصيب الحس اذا قلنا ان مسألة الايمان مسألة عقل ومسألة « وعي » ليس للحس فيها من نصيب . فنحن نستطيع أن نرى بأعيننا أن الايمان ظاهرة طبيعية في هذه الحياة لان الانسان غير المؤمن انسان « غير طبيعي » فيما نحسه من حيرته واضطرابه ويأسه وانعزاله عن الكون الذي يعيش فيه ، فهو الشذوذ وليس هو القاعدة في الحياة الانسانية وفي الظواهر الطبيعية » .

اذن فالقول بأن العقاد يعتبر « كل ما قاله الفلاسفة عن الكون وعن الذات العلية مدخولا وينبغي رفضه » هو القول الذي ينبغي رفضه .

ومن تلك العبارات أيضا قول المؤلف عند حديثه عن ملكات العقاد الروحية :

« ملكات العقاد العقلية لا تطغى على ملكاته الروحية ، بل هو يلائم بينهما بالقسطاس الدقيق ، ولعل أول ما يبدو من ملكاته الاخيرة نزوعه القوي نحو المثل العليا في الفضائل النفسية والمزايا الفكرية ، « مزدريا » في سبيلها متع الحياة حتى متعة الزواج وانجاب الولد » .

اننا لا نفهم العقاد اذا فهمنا أنه كان « يزدري » متع الحياة . والذي أعرفه أنه كان متفتح الحواس ينهل من الحياة بغير تهافت . وليس ما أعرفه أمراً يتعلق بالخبرة الشخصية فحسب وانما هو واضح في شعره أيضا .

أما المثل الاخير على مجانبة الدقة في التعبير فيدخل بنا الى نطاق الشعر . يقول الدكتور شوقي عند حديثه عن دعوة العقاد الى التجديد في الشعر ـ مضمونه وشكله ـ انه « دعا الى التخلص من موسيقية القافية الواحدة ، بل لقد دعا الى الشعر المرسل » وليس في جميع ما كتب العقاد دعوة الى « التخلص » من موسيقية القافية الواحدة . أما دعوته الى التصرف في

الاوزان فهى لا تتضمن نبذ الاطار المتوارث وانما تتضمن تطويره والاضافة اليه . ثم يقول : « من الملاحظ انه لم يعن هـــو شخصيا فيما بعد باحداث تعديلات فى الاطار « الخـــارجي » للقصيدة فانه ظل ينظم على صورتها القديمة وصورتها الحديثة التى تتعانق مع نظام القافية وان تحررت منه قليلا علي نحو ما هو معروف فى الشكلين اللذين تزدوج فيهما القوافى او تتقابل، ومن الممكن ان يوصلا بنظام شعرنا المزدوج القـــديم وشعر الموشحات الاندلسية » . هذه العبارة تعنى ان عمل العقاد فى تجديد الاطار .. وساستغنى عن التزيد فى وصف الاطار بانه خارجى ـ ادخل فى الاحياء منه فى الابتكار ، ولكن ما فعله العقاد يتجاوز المزدوجات والموشحات ، فالتجديد فى هذين النوعين يتناول تنويع القافية اكثر مما يتناول تنويع الوزن بالتصرف فى عدد التفعيلات . ان تفصيل هذا الامر يخرج بالمقال عن غايتـه فنكتفي باحالة القارىء الى ديوانين من دواوين العقاد يتمثـل فيهما ذلك التنويع هما « أعاصير مغرب » و « عابر سبيل » .

ثالثا : يقتبس المؤلف من كلام العقاد شواهد ينبو بهـــا موضعها . يقول عند حديثه عن موقف العقاد من الشيوعيـة انه يهاجمها فى كتابه « الشيوعية والانسانية فى شريعة الاسلام » متسعا بالحديث عن الحرية الديمقراطية والفـردية مؤمنا بأن « حقوق الجماعة اولى بالتقديم من حقوق الافـــراد وان حق الفرد اذا وقف فى طريق الجماعة وجبت التضحية به لخدمة الجماعة وتغليب مصالحها العامة علي كل مصلحة فردية » .

ان اقتباس الشاهد على هذا النحو ربما أوحى الى القـارىء بتناقض العقاد مع نفسه اذ القول باولوية حقوق الجماعة على حقوق الفرد ليس فيه ما يخالف الشيوعية بل انه ينسجم معها، وليس فيه ما يعضد الحرية الديمقراطية او الفردية بل انه ربما يبدو مجافيا لها . ولو رجعنا الى موضع الشاهد من الكتاب لما وجدنا هذا اللبس ، فالعقاد يحاول ان يرجع بمغالاة الشيوعية فى التقليل من قيمة الفرد الي سبب لا يجده فى القول باولوية حقوق الجماعة على حقوق الفرد . ذلك أنه « اذا كان غرض البحث فى حقوق الفرد وحقوق الجماعة ان نوازن بينهما ونقدم بعضها علي بعض ، فليس عند « المادية التاريخية » آدب خاص تضيفه الى التراث العريق من آداب الامم فى تقدير الفرد عامة ، ولا فى تقدير الفردالممتاز أو الفرد العظيم ، فمن قديم الزمن فرغ الناس من هذه الموازنة واتفقوا علي ان حقوق الجماعة اولـى بالتقديم من حقوق الافراد » اذن لا يصلح مثل هذا الشاهد ان يكون دليلا على عداء العقاد للشيوعية وايمانه بالحرية . وليس هو حقيقة « يؤمن » بها العقاد وانما هو حقيقة « يسلم » بهـا لانها من قبيل المقررات والبديهيــــات ، وما كانت المقررات والبديهيات مما يختلف فيه الناس بين الايمان والكفر أو بين الاقرار والانكار حتى ينسب للعقاد ايمان بمسالة يقول انه لا يوجد فيها قولان .

●●●

هذه الملاحظات الثلاث ترد على خطة الدكتور شوقى فى غايتها التي يغلب عليها العرض والتعريف ، ولكنه شاء أن يخرج عليها الى التفنيد والتقويم فتعرض الي آراء العقاد فى المرأة مشيرا الى تأثره بشوبنهور ـ وهو يبذل عناية واضحة بتبيان المنابع التى استقى منها العقاد فيقرر تأثره « بشوبنهور » و « محمد عبده » و «محمد فريد وجدى» ولا نراه يبذل مثل هذه العناية فى تبيان جوانب الاصالة والابداع ، ولكن عنايته بتبيان التأثر تكاد لا تجاوز القـرار . والعقاد ليس ممن ترد آراؤهم بقـرار او بمناقشة فى بضعة سطور . يعتمد المؤلف على كتاب العقاد « الانسان الثانى أو المرأة » الذى نشره فى سنة ١٩١٢ ليدلل على أن آراءه « ترجع فى جوهرها الى ما قرأه عند شوبنهور » وهو يلاحظ أن العقاد يأخذ علي الفيلسوف الالماني الغلو فى هجومه على المرأة لكنه لا يلاحظ أنه يفند آراءه ويردها فى اعتداد واضح بمنطقه ، فهو يعقب على دعوة شوبنهور الي اباحة تعدد الزوجات اذ راعه أن يرى فى بلده كثيرا من النساء العزب قائلا « وصف شوبنهور وصفته الشرقيـة لهذا الداء المستعصى فلم تعجبنى لانى لا أحسبها تنجع فى استئصاله وقد لا تنجع حتى فى تلطيف نوبته او تخفيف وطاته . انا لا انكر ان تعدد الزوجات قد يكون احيانا ضرورة شخصية ولكنه لا يكـون أبدا ضرورة اجتماعية فليس النساء سربا يتقاسمه الرجال لاطعامه ، كل على قدر طاقته ، وانما هو جنس خلق ليكون كل فرد منه مقابلا لفرد من جنس الرجال . وثمرة اختلاف التركيب بين الجنسين تنتج باجتماع فردين منهما فلا حاجة الى الاخلال بهذه الموازنة الطبيعية . ولقد علمنا ان العلة نشأت من جرثومتين : أولاهما فساد فى النظام الاقتصادى قضى بان يكون طعام الرجل كل حظه من عمله كانه آلة نصيبها من دورانها الزيت الذى تستعين به على مواصلة الدوران ، وثانيهما فقدان الثقة بين الجنسين ، فنجم عن ذلك ان احجم الرجال عن الحياة العائليـة وكثر العانسات والعزب من النساء ، وهذه هى العلة التى نسميها مسالة المرأة فعجيب ان يأتي شوبنهور بعد ذلك الى رجل ضاق ذرعا بامرأة واحدة فيعلق الى عنقه اربعا او خمسا كى لا يبقى فى الامة امرأة بلا زوج . على ان الرضاء بهذه الحالة وترتيب النتائج عليهـا مجاراة للداء وانصراف عن الدواء النافع ، واصوب أن نتتبع موضع الداء ونعلم ما يعيق الرجل عن الزواج فنعينه عليه ، وما يدعو المرأة الى العمل فى غير بيتها فنزيله ونغنيها عن غـير ما خلقت له » . وصاحب رأس المال هو علة الشر فى رأى العقاد. هكذا يناقش العقاد مناقشة الفاحص الناقد لا مناقشة المتأثر المبهور . فهل تقلل مثل هذه المناقشة من اصالته ؟ او كان ينبغى عليه أن يغفل الاشارة الى شوبنهور حتي لا يثير من حوله شبهة التأثر ؟.

ثم يتطرق الدكتور الى تفنيد بعض ادلة العقاد فيرد استدلاله بالآية الكريمة « وللرجال عليهن درجة » لانكار حقوق المـرأة السياسية قائلا انه « دليل ناقص لان القرآن الكريم لا يقصـد اليه فى صراحة» وهل كانالدكتور ينتظر منالقرآنالكريم أنيخوض صراحة فى مشكلة خلقتها ظروف المجتمع الحديث ؟ ان هذا الرد من شانه ان يعطل الاهتداء بنصوص القرآن فى كل المشكلاتالتى لم يقصد اليها فى صراحة . ويواصل الدكتور استنكاره « فاذا قال القرآن : الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض » ، « للذكر مثل حظ الانثيين » ، « انه من كيدكن ان كيدكن عظيم » كان ذلك دليلا جازما على أن القرآن لا يسوى بين الرجل والمرأة فى الحقوق والواجباتالسياسيةوالاجتماعية ، ولو صح ذلك لما سوى بينهما فى الحقوق والواجبات الدينية » واضح من هذه الفقرة ان الدكتور يثير اعتراضه مغفلا ما تقصد اليـه الآيات « فى صراحة » من تقرير القوامة والفضل للرجل مكتفيا بالا يرى فيها دليلا جازما . على ان العقاد لا يجد فى جزم القرآن بقوامة الرجل غضا من شانها فالتفرقة «لاتتعدى تكاليفالمعيشة، وعلاقات المجتمع الى تكاليف العقيدة وفضائل الاخلاق ومطالب الروح ، لان المرأة تخاطب فى القرآن الكريم كما يخاطب الرجـل فى هذه الامور ، وتندب لكل ما يندب له من الفرائض والاخلاق » اما التفرقة فى تكاليف المعيشة وعلاقات المجتمع فالقرآن يترجم فيها عن تفرقة طبيعية أرادها الخالق بين الجنسين .

والشريعة الاسلامية ـ بعد ـ لا تسوى بين الرجل والمرأة فى الحقوق والواجبات الدينية تماما ، فمن المعروف ان شهادة امرأتين تعادل شهادة رجل واحد ، ومن المعروف أنه يباح للمرأة

بمقتضى تكوينها الجسماني التخفف من بعض الفروض . وحتي لو صح أنهما متساويان تماما فى أمور الدين فليس نتيجة لازمة أن يتساويا فى أمور الدنيا .

وتبلغ غيرة المؤلف على المرأة أوجها اذ يتلمس للعقـــاد بعض العذر فيما انساق اليه من أنكار المساواة قائلا « كأنما حديثه عن وظيفتها الطبيعية فى حفظ النسل وتربيتها لاجيال الغد هو الذى جره الى انكار المساواة بينها وبين الرجل فى ميدان الحياة العامة ، وهو انكار يدفعه الاسلام والتاريخ ، أما الاسلام فقد أعطى المرأة الحق فى أن تشتغل بكل عمل مثلها مثل الرجل . وأما التاريخ فانها كانت تشتغل بالرعى والتجارة فى الجاهلية وطالما حملت المرأة العربية العبء مع الرجل فى الحياة الزراعية، بل ان من نساء العرب من حملن أمانة الحكم والسياسة كالزباء وشجرة الدر » . وما كنت أود ان يقف احتجاج الدكتور عند مسائل لا شك انها لم تغب عن ذهن العقاد وهو يدلى برأيه . فلا يستدرك على مثل العقاد ان الاسلام يجيز للمرأة الاشتغال وان التاريخ يحتوى علي أسماء نساء شهيرات كالزباء وشجرة الدر . عقل العقاد يقلب المسألة على شتى الوجوه قبـل أن يتخذ فيها قرارا . ذلك أنه عقل بطبيعته ميـــال الى خلق الاحتمالات . فهو اذ ينكر المساواة يعلم ان الاسلام لا يأبى أن تقوم المرأة بما يقوم به الرجل وبخاصة عند الضرورة ، ولكنه لا يجد فى هذا ما يمنعه من الدعوة الى تخصص كل جنس بعمل لانه يعلم انه لا يجافى روح الاسلام اذ يقف بحق المـرأة فى العمل عند حد تجور فيه على طبيعتها اذا تعدته ، ويعلم أن قصارى ما يستند اليه هذا الحق فى الاسلام أنه لم ينكر . وعدم الانكار لا يبلغ مبلغ التقرير الواضح .

أما ماحسب الدكتور شوقى انه فات العقاد من أمر الزباء أو شجرة الدر فنجده فى كتاب « الانسان الثاني » اذ يقـول عن زنوبيا «انحصافة فكرها وجلدها وقهرها شهواتها وكبحها نزوات الطبع النسائى فى نفسها ان صحت جميعا فهى شذوذ يؤيد القاعدة ولا يفندها » .

ننتقل الآن الى مسألة أخرى شاء المؤلف فيها أن يخرج عـلى خطته الى التفنيد والتقويم . يتعـرض لنقد العقاد لمسرحية شـوقى « قمبيز » فيقول انه « يتناول فى نقده لمأساة قمبيـز ثلاثة جوانب ، هى حسن النظم وتمحيص حوادث التاريخ وابتكار الخيال فيما قصر فيه المؤرخون ، وهو فى الجانب الاول يقف عند ملاحظات أسلوبية ولغوية طفيفة . وقد لام شوقي فى الجانب الثانى على مخالفته لبعض التفاصيل التاريخية . هذا من حق شوقى لانه لا يكتب التاريخ بحقائقه الحرفية ، وانما يكتب مأساة ، ومن حقه أن يلعب خياله فى بنائها وصراعها وحركتها التى تجرى فى الاقوال والافعال .

وهو لم يكن يبتغى بمأساته ارضاء التاريخ وحده بل كان يبتغى ايضا ارضاء المشاعر الوطنية ، ولذلك ملأ المأساة بأشعار حماسية قومية واتخذ من بطلتها نتيتاس مثالا رائعا لروح الفداء والتضحية فى سبيل الوطن . وهذا نفسه يلاحظ على الجانب الثالث الذى وقف عنده العقاد : جانب الخيال ، فقد أراد به أن شوقى كان عليه أن يتسع فى استغلال تاريخ فترة المأساة بحيث يدخل فيها بعض حوادث الفترة المهمة وبعض شخصياتها اللامعة ، ولو ان شوقي صنع ذلك لسقطت منه المأساة فى زحمة الحوادث والشخوص » .

معنى هذا الكلام ان العقـاد فاته ـ وما أكثر ما فاته ـ أن شوقى يكتب مأساة فأراد أن ينبهه الى أن المطلوب منـــه أن « يكتب التاريخ بحقائقه الحرفية » ! ولكن العقاد « يعلم » أن شوقى يكتب مأساة و « يعلم » أن ليس من الضرورى الالتزام بحقائق التاريخ الحرفية ولكنه « يعلم » أيضا أن شوقى ناقض الحقائق وشوهها و « للشاعر أن يسد نقص التاريخ فيما عنه سكت وله أن يفتن فى تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة .. اماان يتناول الشاعر الحقائق ليمسخها ويناقضها فذلك ما لا يجوز له بحال ولا يغنى فيه عـــذر » .

وفى كلام الدكتور تناقض واضح ، فشوقى « من حقه أن يلعب خياله » فاذا طولب بأعاب خياله رد هذا الطلب بالخوف على المسرحية من السقوط « فى زحمة الحوادث والشخوص » . يقول العقاد « فترة الغزو الفارسى كانت من أعمر الفترات فى تاريخ مصر بالحوادث الشائقة والمواقف الروائية والعبر الناطقة فهى تملأ وطاب الشاعر لو كان على حظ من بديهـــة الخيـال وقدرة التصوير والابتكار » فالذى يدعو الشاعر الى اعمـال الخيال لا يذكر بأن أعمال الخيال من حق الشاعر . أما ابتغاء ارضاء المشاعر الوطنية فالعقاد يثور من أجل فقدانه . « لو غير شوقى تعرض لفترة الغزو الفارسية لكان له فى هذه الحقائق مجال أى مجال لانصاف الوطنية المصرية واستخراج الجوهرة الصافية من خلل ذلك الركام الهيل » ذلك أن شوقى « انساق مغمض العينين مع مؤرخي الاغريق فافترى على شجاعة المصريين فى ذلك العصر افتراء تنفيه جميع الوقائع التى سجلها اولئك المؤرخون ، وفات خياله المظلم الكليل ان يدرك موضع الهـوى والغرض فى نفوس اليونان الاقدمين اذ يتكلمون عن الجنـــود الوطنية ، فقد كان ضلعهم ظاهرا مع « الملوك الفراعـــين » المكروهين الذين كانوا يحذرون التعويل على الجنود الوطنيـة فيكثرون من استخدام الجنود اليونانية » . وانساق شـــوقى أيضا مع الاسطورة التى تقول ان المصريين كانوا يلقون الــى النيـل بعروس آدمية « وما كان المصريون يلقـون فى نهرهم الا عروسا من الطين ، ولا كانوا يسمونها عروس النيل الا لانهم كانوا يحسبون النيل زوجا لأرض مصر يزورها العام بعد العام ، فهم يرمزون للارض كلها بدمية من طينها يحتفلون بزفافها اليه ، وهذه هى القصة لا قسوة فيها ولا وحشية ولا شفاعة ، فانظر الى الصديق الجاهل كيف يصنع بمن يواليه ان صح انه يواليه ».

لقد كان ينبغى علي الدكتور شوقى ضيف ان يتردد طويلا قبل التفنيد والتقويم . ولعله يوافقنا فى نهاية هذا المقال على أن دراسة العقاد ليست بالامر السهل .

الحسانى حسن عبد الله







الرومانسية

بقلم لاسل ابركرومبى عرض عبد العليم الأبيض

ROMANTICISM
by
La scelle Abercrombie
High Hill, London
1963

كلنا يعرف أن الحركة الرومانسية فى الادب بدأت فى أوروبا ، وفى انجلترا بالذات فى أواخر القرن الثامن عشر وازدهرت خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر • وكلنا يعرف أيضا تعريف الشاعر الانجليزى وردسورث للشعر ((الشعر هو الانسياب التلقائى للشعور)) ولكن ماذا يحدث لو قرر ناقد حديث بانه ليست هناك حركة رومانسية وأن الرومانسية ماهى الا صفة يتصف بها كل شاعر ، غير أنها قد تغلب على شاعر أكثر من آخر ، فمثلا كان الفيلسوف والشاعر الاغريقى امبوديقليس صاحب نظرية العناصر الاربعة المعروفة رومانسيا •

هذا هو موضوع الكتاب الذى بين أيدينا الآن وعنـوانه « الرومانسية » Romanticism للناقد الانجليزى المشهور لاسل أبركرومبى Lascelle Abercrombie (١٨٨١-١٩٣٨) الذى عمل أستاذا للادب الانجليزى بجامعة ليدز Leeds ، ثم رفيقا بكلية ميرتون التابعة لجامعة اكسفورد • ومن أشهر مؤلفاته ((توماس هاردى والملحمة)) و ((نحو نظرية فى الفن)) و مبادىء علم العروض الانجليزية)) ومؤلفات اخرى كثيرة • والكتاب قد نشر قبل ذلك ، ولكن الطبعة التى بين أيدينا هى من مطبوعات دار « هاى هيل للنشر » وصدرت هذه الطبعة فى عام ١٩٦٣ •

يقول المؤلف بأن الآراء تتضارب حول كلمة الرومانسـية فبعضهم يذهب إلى أن الرومانسية ماهى الا عودة الى الطبيعة ، أو انها روح الحرية • وقد يذهب آخرون الى انها انعكاس لاضطراب المجتمع ، أو انها وصف للانسان أو الفرد فى حالة حـربه مع التقاليد • وهذا التضارب نفسه حول ايجاد تعريف مـرض للرومانسية انما يشير الى تعدد الصور التى تاخذها الرومانسية ، وقد يصل كل منا الى نتيجة مخالفة لما يذهب اليه الآخر الا ان هناك حقائق جوهرية تبقى كما هى • وهـذه الحقـائق هى ماسيحاول المؤلف اظهارها لنا •

وهو قبل ان يمضى فى الاستكشاف يؤكد لنا ان لفظ ((الرومانسية)) انما أطلق بمحض الصدفة خلال جميع مراحل تطور هذا اللفظ • وان علم النقد قد وجد أن استعمال هذا اللفظ انما يوفر عناء كثيرا بالاضافة الى ان اللفظ أصبح لازما • ومن الواضح أن الرومانسية قد وجدت فى الادب قبلما يصطلح علم النقد على

تسميتها بهذا الاسم، وإذا اردنا تعقب أصول «الحركة الرومانسية» التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر فالخصائص التى نجدها متوفرة فى شعر كولريدج ووليام بليك وشيل وبيرون .. كانت قد بدأت تظهر بشكل واضح فى شعر كوبر وتوماس جراى من شعراء القرن الثامن عشر . ولو اننا تحرينا الدقة لوجدنا ان بعضا من شعر بوب ودريدن يتسم بخصائص رومانسية . ان الرومانسية هى أبعد ما تكون شيئا حديثا ، انها تتحرك فى شكل ايقاعى يمتد ليشمل كل ما سجله الأدب . فالشاعر الاغريقى ايسكلوس كان رومانسيا فى بعض جوانب شعره حينما وقع بصره على صخرة شامخة ووصفها بانها تتامل فى حزن ووحشية ، وباستطاعتنا استخلاص هاتين النقطتين :

اولا : الصفة هى عنصر يدخل فى صياغة الشعر بدرجات متفاوتة ، وباستطاعتنا ان نؤكد ان ليس هناك من شاعر عظيم مالم يحتو شعره على صبغة رومانسية وليس معنى احتواء شعر شاعر من الشعراء على صبغة رومانسية ان هذا الشاعر اصبح بالضرورة رومانسيا .

ثانيا : ان الرومانسية ليست مقصورة على زمن معين اوثقافة معينة . كما انها ليست اسلوبا معينا ، فليس استخدام الالفاظ القديمة او الالفاظ المستحدثة بدليل على ان الاسلوب اسلوب رومانسى . تماما كما ان الثورة على الاسلوب التقليدى ليست فى حد ذاتها حركة رومانسية .

ان المثل الذى اتخذه وردسورث لنفسه مكن الشعراء الرومانسيين ، او اولئك الشعراء الذين يغلب على طبيعتهم عنصر الرومانسية ان يفعلوا مايشاءون . وكان باستطاعة وليام بليك ان يمدهم بهذا المثل لو انهم عرفوا اكثر مما كانوا يعرفون عنه . ولكن وردسورث لم يكن قدوة فحسب . فقد أمدهم بالنظرية التى اطلقت لهم العنان فى التعبير ، مع ان وردسورث لم يكن يفكر فيهم حينما كتب نظريتـــه ، وقد فعل ذلك دون أن يكون شاعرا رومانسيا ، والشىء اللازم تاكيده هو ان الرومانسية لاتظهر فقط ابان الحركات الرومانسية فى الشعر بل توجد فى كل زمان وهذا مايحاول اثباته هذا الكتاب .

يذهب المؤلف الى ان الرومانسية ليست أسلوبا معينا ولكنها موقف عقل معين أو موقف ازاء الحياة والاشياء يفرض نفسه علينا عندما يظهر بمفرده . والمسئول عن الابهام الذى يحيط بكلمة رومانسية هو افتراض وجود تباين بين الرومانسية والكلاسيكية والحقيقة ان افتراض هذا التباين امر غير صحيح ويستعين المؤلف بتشبيه مستمد من نظرية الامزجة الاربعة القديمة ، فطغيان احد هذه الامزجة فى دم شخص من الاشخاص يؤثر فى صحته النفسية اما اذا تعادلت هذه الامزجة وكان هناك توازن بينها ، فذلك هو الصحة بعينها . وكذلك فى الفن ، فان الرومانسية مجرد عنصر واحد من العناصر الكثيرة التى تدخل فى تركيب العمل الفنى والتى لابد للعمل الفنى من احتوائه . اما الكلاسية فهى ليست عنصرا من العناصر ، انما هى وسيلة لتجميـــع العناصر ، والكلاسية هى رمز الصحة فى الفن ، او بمعنى اخر هى ضمان وجود العناصر المختلفة بنسب متعادلة لاتطغى احداها على الاخرى . ونخلص من ذلك الى ان التبـــاين ليس بين الرومانسية والكلاسيكية بل هو بين الواقعية والرومانسية .

وليس كون الكلاسيكية تعبيرا عن الصحة فى الفن أن تكون الرومانسية هى تعبير عن مرض الفن ، فكلاهما ضروريان وكلاهما عنصران مكونان للكلاسيكية . اذن ماهى خصائص الرومانسية الجوهرية ؟ اول خصائص الرومانسية تظهر لنا فى الطريقة التى يعالج بها الشعراء الرومانسيون المناظر الطبيعية ، ويضرب لنا الشاعر مثلا بثلاثة شعراء تناولوا هذا الموضوع ، وقد اختارهم هم هنرى بورتر ، وسكلنج وكامبل .

يقـــول هنرى بورتر فى قصـــيدته « امراتان ثائرتان من ابينجتون » التى كتبها عام ١٥٩٩ : ان حكمنا على المناظر يكون اصوب كلما اقتربنا منها . ويقول سيكلنج فى قصيرته « ضد الاثمار » «Against Fraition» ان سرورنا يبلغ مداه حينما تكون هناك مناظر تحفظ العين من الضياع » اما كامبل (١٧٩٩) فيقول فى قصيدته « مسرات الامل » «Pleasures of Hope» ان « المسافة » هى التى تضفى سحرا على المناظر .

وبورتر يريد ان نرى الاشياء عن قرب ، انه يمثل عصر النهضة الذى كان يتوق فى التحرى فى الاشياء وكشف اسرارها اما سيكنج فيفضل ان تبقى المناظر غامضة لأن ذلك يحث عقله على التفكير والعمل . اما كامبل فيختلف عن الاثنين فهو يحب البعد لكونه بعيدا ، والفرق بينهما وبين كامبل هو ان الاخير يفضل الفكرة بينما هم يفضلون الرؤية العينية للاشياء . نحن فى كامبل نكتشف هذا الاتجاه نحو الرومانسية هذا الاتجاه الناعم البطىء الذى يتسم فيه الشعور بالابهام والغموض . وبوسعنا ان نقول ان الرومانسية اتجاه نحو الانسحاب من الواقع ، فالعقل ينسحب من العالم الخارجى ، عالم الحواس ، ويعتمد على الدخل او على عالمه الداخلى الذاتى . وهذا الانسحاب لايعنى بالضرورة اى خوف : انه انسحاب من مجال التجارب الخارجية الى مجال التجربة الذاتية .

والخاصة الثانية من خواص الرومانسية تتبين لنا فى معالجة الشعراء الرومانسيين لعالم الجن والجنيات . فعندما يتعرض شكسبير او روبرت هيريك الى الجنيات لاتجد هناك اى خلل بين الفكرة والصور التى يوردها . اذ ان هناك تناسبا كاملا بين الفكرة والصورة . اما الجنية عند الشاعر الرومانتيكى فهى حقيقة تعلو كل مايمكن معرفته بواسطة الحواس ، انها حقيقة تفوق كل الخبرات الانسانية ، ولا يمكن التعبير عنها الا بواسطة الرمز ان كل ماذكرناه مقدما لايعدو ان يكون الاتجاه التى تأخـــذ الرومانسية ، وهو اعتماد الشاعر الرومانسى على خبراته الذاتية الداخلية وتجنبه لعالم الواقع الخارجى . والسؤال الان هو: لماذا يحق الشاعر الرومانسى كل هذه الثقة فى صحة التجارب الداخلية الخيالية اكثر من وثوقه بعالم التجربة الحسية ؟ ان مانحتاج اليه لتفسير ذلك هو شاعر يكون رومانسيا قلبا وقالبا شاعر يكون قد اتخذ لنفسه من الرومانسية اسلوبا فى الحياة وبذلك يكون لنا ان نرى فى هذا الشاعر نوعا جوهريا من الرومانسية يتيح لنا ان نشتق منه سائر الانواع الاخرى . والافضل ان يكون هذا الشاعر فيلسوفا فى نفس الـــوقت ، يكون من ذلك النمط من الفلاسفة ممن لم يخطر لهم قط بأن هناك انفصالا بين التجربة الخيالية والتجربة الحسية . ويقع اختيار المؤلف على الفيلسوف والشاعر الاغريقى امبوديقليس : ففى عصر امبوديقليس لم تـكن الفلسفة قد تخلصت بعد من فن الشـــعر والذى كان يشمل سائر الفنون الادبية الاخرى .

كان امبوديقليس ٤٩٠ و.ب يشـــبه فى أوجه عديدة شعراء مانطلق عليهم « شعراء الحركة الرومانسية » وكان امبوديقليس نفسه صاحب حركة رومانسية متقدمة . ولو اننا نملك بين ايدينا

كل ماكتبه امبوديقليس لبدا لنا الشبه بينه وبين لورد بيرون او فيكتور هوجو فى جوانب كثيرة ، هؤلاء الشعراء الذين ثاروا على كل مايمثل العقل والحكمة ، والذين احتفلوا بحمى الخيال التى اكتسحت منطقة البحر الابيض المتوسط وتركت بصماتها هناك حتى بعد ان زالت • ويبدو ان امبوديقليس كان يتبع اسلوبا رومانسيا فى حياته ، فنحن نرى شخصا واسع السخاء ، ومع ذلك فهناك حزن دفين يثقل كاهله ، كانت تحركه بواعث قوية لان يفعل الخير من أجل الانسانية ، وكل تلك المشاعر النبيلة لان السامية التى كانت تضطرم فى قلوب الشعراء من امثال شيلى وبيرون وغيرهم .. وأمبوديقليس لا يختلف عن هؤلاء .

كانت فلسفة امبوديقليس تقوم على خطين رئيسيين :الانسان فى حالة ادراكه ومعرفتة للعالم الذى حوله ، والانسان فى حالة معرفته لذاته • وكان الانفصـــال بين هـــذين الخطـــين شيئا حتميا بالنسبة لامبوديقليس وبالنسبة الى غيره من مفكرى عصره هى كيفية الربط بين هذين الخطين المتنافرين • فعندما يعرف الانسان العالم الذى حوله فانه فى هذه الحالة يعرف اشياء كثيرة ، وعندما يعرف ذاته فانه يعرف شيئا واحدا ، والفرق بين التجربة الذاتية والتجربة الخارجية ، هو الفرق بين الشىء الواحد والكثرة ، او بين الفكرة الموحدة والاشياء الـــكثيرة التى يكون الوصول اليها عن طريق الخيال ، وبين الفكـــرة المشتتة والمتنوعة ، ونرى الطريقة التى اختارها امبوديقليس لخلق التوازن بين التجربتين هى تاكيده لجانب الخيال فى ادراك الحقيقة والخيال عند امبوديقليس يرفض أن يحده أى حد من الخارج فالتجربة الذاتية اصبحت تزعم بانها هى الحقيقة وان الحقيقة التى يتم الوصول اليها عن طريق الخيال هى اسمى أنواع الحقيقة • هذا الاسلوب فى التفكير هو الرومانسية بعينها وهو نفس الاسلوب الذى نجده فى قصيدته « التطهير «Purification»

كان العالم الذى يعيش فيه امبوديقليس يتكون من العناصر الاربعة الرئيسية وهى الماء والنار والهواء والارض ويحكم هـــذه العناصر عاملان : الحب والحرب • والحرب هى اتجاه الاشياء نحو التفكك والكثرة أو بمعنى آخر الحرب هى اتجاه نحو تاكيد الوجود الفردى ، وهذه الفكرة تسبق وتتنبا بقـــانون التطور لداروين وهربرت سبنسر فالحب هو اتجاه نحو توحيد الاشياء ، نحو الاتساق والتجانس ، وهذا هو مانجده فى قصيدة امبيوديقليس « طبيعة الاشياء » اذ نجد الحب هو المسيطر ، ونجد أن الاشياء المعقدة قد اندمجت فى عنصر واحد وتلاشت الفردية • ومن هنا يبرز لنا موضوع رئيسى من مواضيع الرومانسية الا وهو ان الحياة ممكن أن تبلغ الكمال من خلال الحب وهذا الموضـــوع مشابه لموضوع رومانسى آخر وهوان العقل الفردى بامكانه ان يتعرف على الله ويندمج فيه من خلال الحب وينبه الكاتب انا ايا من هذين الموضوعين ليس رومانسيا فى حد ذاته • فصحيح انهما يتبعان جمال التجربة النابعة من الذات ولكن كلا منهمـا باستطاعته ان يكون توازنا كاملا بينه وبين محيط التجـــربة الخارجية • كما يقارن ايضا بين امبوديقليس وشيلى ويقول انهما كانا مرهفى الحساسية بالنسبة الى الخطأ الذى يوجد فى هذا العـــالم الا ان شـــيلى كان ايضـــا مرهف الحساســـية بالنسبة الى الجمال الموجود فى هذا الكون . ومع انه لا يقبل هذا العالم مكانا مناسبة لسكنى روحه فان هذا العالم ليس معاديا للمثل التى كان يتطلع اليها لمجرد كونه واقعيا ، ولكن لمجرد كونه تشويها للواقع كما يراه هو بعقله وتجربته الذاتية .

يخلص المؤلف بأن ليس ثمة تنـــاقض بين الرومانســـية والكلاسيكية ، وليس احد الاتجاهين مضادا للاخر فالكلاسيكية لابد ان تحتوى على عنصر الرومانسية • فلا يمكن ان تكون هنـــاك كلاسية دون وجود الخبرة الذاتية ؟ ولا تظهر الرومانسية الا حينما تنصب كل الاهمية على محيط التجربة الذاتية • وحينما يكون لتلك التجربة كل الاهمية • والفرق بين الاثنين هو فرق فى التـــوازن •• وليس هناك موضـــوع رومانسى لايصلـــح أن يكون موضوعا كلاسيكيا ، ولناخذ مثلا على ذلك موضوع العودة الى الطبيعة ، وهو مايصر بعض المدافعين عن الرومانسية على أنه موضوع رومانسى قلبا وقالبا • ولكن الثابت هو ان الانسان قد يعود الى الطبيعة بطرق كثيرة • فقد تعنى الطبيعة لشخص ما وجود اتساق وانسجام فى الحياة ، وقد تعنى المدينة ضد القرية ، او الطيور والانهار والجبال • ولكن كل هذه الاشياء ممكن ان تتناولها الكلاسيكية • فليس مجرد التامل فى الجبال او الاشجار يكون الرومانسية ، بل ان هذا التامل ممكن ان يكون رومانسيا •

والكتاب بصفة عامة • يتضمن نظرات ثاقبة فى الرومانسية لاغنى عنها للمهتم بالدراسات الادبية ، او اى مهتم بالفن • وان كان يعيب هذا الكتاب شىء فهو تجنبه للتحليل فهو لايحلل الأسباب الثقافية والاجتماعية والتـــاريخية التى ادت الى ظهور الرومانسية • بل يكتفى بمعالجتها كظاهرة موجودة بالفعل • ولا يخفى مالهذه الطريقة من ميل الى التبسيط واصـــــدار الاحـــكام الافتراضية •

عبد العليم الابيض





حكايات كنتربرى

تأليف: جيوفرى تشوسر ترجمة: نيفيل كوجهيل

The Canterbury Tales
By: Ceoffry Chaucer
Translated Into MOdern English by Nevill Ceghil
Penguin Classics1963

تذهب جمهرة الباحثين الى أن الاديب الانجليزى جيوفرى (١٣٤٠ – ١٤٠٠) هو أبو الشعر الانجليزى بلا منازع وواحد من كبار الشعراء الانجليز فى كل العصور . فقد ظهر فى وقت كانت اللغة الانجليزية فيه ما زالت فى طور التكوين ، وكان الشعر الانجليزى فيه عبارة عن مجموعة مهوشة من الملاحم البدائية والقصص الوثنية القديمة والاشعار الدينية .

واستطاع تشوسر فى أعماله الشعرية أن يثبت صلاحية اللغة الانجليزية للبقاء بعد أن كادت اللاتينية والفرنسية تطغيان عليها ، كما انتفع بهاتين اللغتين فى توسيع نطاق موضوعاته ، وقدم للشعر الانجليزى شكلين شعريين هامين هما : المقطوعة المكونة من سبعة أبيات والبيتين المكونين من عشرة مقاطع أو أحد عشر مقطعا .

كتب تشوسر أعمالا كبيرة قدر لها البقاء ولكن قصيدته الطويلة المسماة « حكايات كانتربرى » هى أخطر هذه الاعمال شانا وأبقاها على الزمان .

و « حكايات كانتربرى » عبارة عن مجموعة أقاصيص يرويها ثلاثون حاجا تقريبا وهم فى طريقهم الى مزار القديس توماس بيكيت بمدينة كانتربرى .

وتدوم رحلتهم خمسة أيام يروون خلالها ما فى جعبتهم من قصص . ونظرا لتقادم العهد على هذه القصيدة فقد رأى الاستاذ نيفيل كوجهيل أن ينقلها الى الانجليزية الحديثة كما نعرفها اليوم حتى لا يقف قدم لغتها حائلا بين القارىء المعاصر وبين الاستمتاع بها . وقدم المترجم لترجمته بكلمة عن حياة تشوسر وأعماله .

ولد جيوفرى تشوسر فى مدينة لندن عام ١٣٤٠ على وجه التقريب . وكان أبوه تاجرا للخمور فى شارع التيمز . والتحق تشوسر بمدرسة القديس بول ثم اشتغل وصيفا لاسرة الكونتيسة ألستر التى غدت فيما بعد دوقة كلارنس وكانت زوجة لثالث أبناء الملك ادوارد الثالث .

وقد عثر على أول اشارة الى تشوسر فى حسابات هذه السيدة اذ سجلت انها اشترت له فى عام ١٣٥٧ معطفا قصيرا وحذاء وسراويل حمراء وسوداء .

ولا شك فى أن الكثيرين كانوا يغبطونه على وظيفته تلك فقد كان يقوم بترتيب الاسرة ونقل الشموع والذهاب فى مهام مخدوميه مما أتاح له أن يلم بالآداب الراقية فى عصره وافاده فى حياته الادبية وحياته العملية على السواء .

فليس هناك من يباريه فى الطريقة المهذبة التى يخاطب بها قارئه . وأتاحت له وظيفته أن يخدم دوق لانستر : جون جونت ، الذى غدا حاميه وراعيه مدى الحياة .

وفى عام ١٣٥٩ التحق بالجيش الانجليزى فى فرنسا حيث وقع أسيرا ولم يفرج عنه الا فى العام التالى بعد دفع فدية .. ويقال ان ملك انجلترا نفسه عمل على افتدائه لانه كان يعتز به . ولسنا نعلم على وجه اليقين متى بدأ تشوسر يقرض الشعر ولكن الارجح انه شرع فى ذلك بعد عودته من فرنسا .

ويبدو أن أناقة الشعر الفرنسى واهتمامه بعاطفة الحب قد لقيا هوى فى نفس تشوسر الحساسة الشاعرة المحبة .

فهو قد ترجم عن الفرنسية « حكاية الوردة » التي كانت تعد انجيل الحب فى القرن الثالث عشر . وأخذ فى الوقت عينه يرتقي فى البلاط ، فمين عام ١٣٦٧ تابعا للملك الذى كان يشير اليه باعتباره « وصيفنا المحبوب العزيز »

وتزوج تشوسر فى تلك السنة من فيليبا دى رويه احدى وصيفات الملكة وشقيقه كاترين سوينفورد الزوجة الثالثة لراعيه جون جونت .. وسرعان ما بدأ الملك يوفد وصيفه المحبوب العزيز فى مهام مدنية وتجارية الى الخارج .

ولسنا نعرف الشىء الكثير عن تفاصيل هذه المهام ولكن ما نعرفه عنها يؤكد أن تشوسر كان كفؤا جديرا بالثقة . ولم تمنعه كثرة أعبائه من اشباع نهمه للقراءة ، فقد أجاد اللاتينية والفرنسية والانجلونورمانية والايطالية ، ودرس الفلك والطب والفيزياء والكيمياء .

ويبدو انه كان يفضل فرجيل واوفيدو ستاتيوس وسنيكا وشيشرون من القدماء ، ودانتى وبوكاشيو وبترارك من المحدثين ،

وكان واسع العلم بتاريخ آباء الكنيسة ينقل فى حرية عن الكتاب المقدس والاسفار المشكوك فى صحتها على السواء .

وقد أوفده الملك الى ايطاليا مرتين .. مرة الى جنوا عام ١٣٧٢ ومرة الى ميلان عام ١٣٧٨ .

وكان لهذه الرحلات الفضل فى فتح عينيه على فجر عصر النهضة الذى أخذ يشرق بنوره على القارة الاوربية . ودون أن يجحد فضل الادب الفرنسى عليه أضاف الى حصيلته الثقافية عمق دانتى وفخامة بوكاشيو .

وقد أخذ عن هذا الاخير قصة « ترويلوس وكريسيدا » و « حكاية الفارس » .

وظل يرتقى فى مناصب البلاط ، فصار عام ١٣٧٤ مراقبا للجمارك فى ميناء لندن ثم صار عام ١٣٨٦ فارسا لمقاطعته وازدهرت أحواله المالية . وفجأة فى ديسمبر عام ١٣٨٦ انتزعت منه كل وظائفه ، فقد رحل حاميه جون جونت فى حملة حربية الى اسبانيا وخلفه دوق جلوسستر الذى لم يأبه للشاعر فعهد بوظائفه الى أتباعه المقربين .

وكان ذلك من حسن حظ الادب ، فقد أتاح الفراغ لتشوسر كى يهتم بانتاجه ، ويغلب على الظن انه بدأ كتابة « حكايات كانترى » فى ذلك الحين .. ومهما يكن من أمر فقد عاد جون جونت الى انجلترا عام ١٣٨٩ ومن ثم عاد تشوسر الى سابق وظائفه وعهد اليه ترميم الجدران والخنادق وأنابيب المجارى والجسور فى المنطقة الممتدة من جرينوتش الى ولوتش . وخلع عليه هنرى بولنجبروك رداء قرمزيا محلى بالفراء ... ومرة أخرى ابتسم له الحظ ، على أنه بدأ يحس فى ذلك الحين

بدبيب الشيخوخة ، وشكا من ان ملكة النظم فارقته الى غير عودة .

ولا يعلم أحد متى كتب آخر بيت فى « حكايات كانتربرى » فقد ظلت القصيدة ناقصة لم تتم . وفى الخامس والعشرين من أكتوبر عام ١٤٠٠ توفى ودفن فى مقبرة وستمنستر . وتعد مقبرته أول مقبرة فيما يعرف الآن باسم « ركن الشعراء » حيث يثوى أبو الشعر الانجليزى فى القبو المخصص لاسرته .

ولا نعرف علي وجه اليقين حقيقة الترتيب الزمني الذى وضع به تشوسر مؤلفاته .. فقد ضاع بعض هذه المؤلفات ، ولكن ما بقى منها قد يعيننا على معرفة تاريخها . فقبل أن ينتهى عام ١٣٧٢ كان قد ترجم جزءا على الاقل من « حكاية الوردة » .. وكتب « كتاب الدوقة » و « ألف باء العذراء » .

وفى الفترة الواقعة بين عامى ١٣٧٢ و ١٣٨٣ كتب « بيت الشهرة » و « برلمان الطيور » وعددا من القصص التى قدر لها فيما بعد أن تغدو جزءا من « حكايات كانتربرى » ..وهذه القصص ـ فيما نظن ـ هى : « ثانى حكايات الراهبة » و « حكاية قس اكسفورد » وجزء كبير من « حكاية الراهب » و « حكاية رجل القانون » و « حكاية ميليبيوس » و « حكاية الفارس » .

وتدلنا هذه الحكايات على انه كان يجتاز مرحلة غنية بالاهتمامات الخلقية والدينية ، كما تدلنا على ألمحيته ودقة ملاحظته واستجابته لكل ما هو رومانسى .

وفى المدة من ١٣٨٠ الى ١٣٨٥ أتم تأليف «ترويلوس وكريسيدا» وترجمة « عزاء الفلسفة » لبويثيوس . وقد استقى تشوسر من هذا الكتاب الاخير أغلب تأملاته الفلسفية فى المأساة والجبرية كما استطاع فى « ترويلوس وكريسيدا » أن يخلق اول قصة مأساوية متكاملة فى الادب الانجليزى .

ويقال ان آن ملكة بوهيميا وزوجة الملك رتشارد استاءت من تنديد تشوسر بخيانة كريسيدا لترويلوس ، فاضطر الشاعر الى كتابة قصيدة عنوانها « أسطورة النساء الفاضلات» يبرىء فيها ساحة النساء وينفى عنهن تهمة الخيانة على أنه لم يتم هذه القصيدة أبدا . وقال تلميذه ليدجيت فيما بعد أن عقل استاذه عجز عن تصور نساء فاضلات بهذه الكثرة التى تتطلبها منه القصيدة !.

اعتمد الاستاذ كوجهيل فى ترجمته لـ « حكايات كانتربرى » علي تحقيق الاستاذ فردريك فرنيفال للنص (١٨٦٨) وهو الذى أقره الاستاذ والتر سكيت عام ١٨٩٤ . وقد آثر كوجهيل أن يقسم النص الى تسع مجموعات هى :

١ ـ المجموعة الاولى : وتشمل « البرولوج ـ حكاية الفارس ـ كلمات بين المضيف والطحان ـ حكاية الطحان ـ برؤلوج حاكم الاقليم ـ حكاية حاكم الاقليم ـ برولوج الطاهى ـ حكاية الطاهى » .

٢ ـ المجموعة الثانية : وتشمل « مدخل الي حكاية رجل القانون » برولوج رجل القانون ـ حكاية رجل القانون ـ ابيلوج حكاية رجل القانون ـ حكاية الملاح ـ كلمات المضيف للملاح ورئيسة الدير ـ برولوج رئيسة الدير ـ حكاية رئيسة الدير ـ كلمات المضيف لتشوسر ـ حكاية تشوسر عن سيرتوباز ـ المضيف يوقف تشوسر عن المضى فى حكاية توباز ـ حكاية تشوسر عن مليبى ـ كلمات المضيف للراهب ـ حكاية الراهب ـ كلمات الفارس والمضيف ـ حكاية قس الراهبة ـ كلمات المضيف لقس الراهبة » .

٣ ـ المجموعة الثالثة : وتشمل « حكاية الطبيب ـ كلمات المضيف للطبيب وغافر الذنوب ـ برولوج غافر الذنوب ـ حكاية غافر الذنوب »

٤ ـ المجموعة الرابعة : وتشمل « برونوج الزوجة الاتية من باث ـ كلمات بين الداعى والراهبة ـ حكاية الزوجة الاتية من باث ـ برولوج الراهب ـ حكاية الراهب ـ برولوج الداعى ـ حكاية الداعى » .

٥ ـ المجموعة الخامسة : وتشمل « برونوج الكاهن ـ حكاية الكاهن ـ مبعوث تشوسر الى حكاية الكاهن ـ برولوج التاجر ـ حكاية التاجر ـ ابيلوج حكاية التاجر »

٦ ـ المجموعة السادسة : وتشمل « برولوج الشريف ـ حكاية الشريف ـ كلمات مالك الارض الصغير للشريف وكلمات المضيف لمالك الارض الصغير ـ برولوج مالك الارض الصغير ـ حكاية مالك الارض الصغير »

٧ ـ المجموعة السابعة : وتشمل « برولوج الراهبة الثانية ـ حكاية الراهبة الثانية ـ برولوج مالك أراضى القس ـ حكاية مالك أراضى القس »

٨ ـ المجموعة الثامنة : وتشمل « برولوج رئيس الخدم ـ حكاية رئيس الخدم »

٩ ـ المجموعة التاسعة : وتشمل « برولوج القس ـ حكاية القس ـ تراجعات تشوسر »

وواضح من هذا التقسيم وحده مدى اتساع الرقعة التى تغطيها قصيدة تشوسر وكثرة ما بها من شخصيات واحداث . ولذا نكتفى ـ مضطرين ـ بترجمة احدى حكاياته ، وهى حكاية رئيسة الدير ، راجين أن يكون فى هذا القليل ما يكشف عن براعته الادبية واقتراب لغته ـ على رفعتها ـ من لغة الحديث اليومى فى عصره وحيوية صوره وبراعته فى رسم شخوصه وجمعه بين السرد القصصى وغنائية الشعر فى سماط واحد.

« حكاية رئيسة الدير »

كان يوجد فى قارة آسيا ، ذات مرة ، مدينة مسيحية
وكان بها قديما حى اسمه الجيتو
يعيش فيه اليهود ، مؤيدين بالتاج
رغم ما كان يعود عليهم به الربا من كسب حرام
مبغضين الى المسيح وكل رفقته
وكان بمقدور المرء أن يسير راجلا أو يمتطى جواده فى هذا الجيتو
لقد كان بالغ الحداثة ، بالغ الرقة أيضا أخضر العود
وكان ثمة مدرسة صغيرة للشعب المسيحي
فى آخر الشارع حيث كان
جمع من الاطفال المنحدرين من سلالة مسيحية
يتلقى تعليمه الاولى عاما بعد عام
ويتلقى الارشادات الملائمة لآذان أفراده
أى انه كان يتلقى فى التعليم وفى القراءة
أشياء بسيطة تلائم الطفولة وحسن التربية

كان يوجد بين هؤلاء الاطفال ابن أرملة
مرنم صغير فى السابعة من عمره
كان قد تعود أن يجرى الى مدرسته يوما بعد يوم
وكان قد تعود « اذ قيل له
أن يفعل ذلك » حينما يتصادف له أن يرى
صورة لوالدة المسيح أن ينحنى ويقول :

« مرحبا بك يا مريم » ثم يمضى فى طريقه .
وكذلك لقنت هذه الارملة طفلها الصغير
ان يبجل والد المسيح
سيدتنا العزيزة المباركة . وكان الطفل يجد فى ذلك سروره
فالطفل السعيد على استعداد دائما لان يتعلم ويسمع
وعندما اتذكر هذا اجد ..
القديس نيكولاس القريب منى دائما يمثل أمامى وهو
الذى ادى فروض الاحترام الى المسيح فى طفولته
بينما كان هذا الطفل الصغير يدرس
كتابه الصغير فى الصلاة ، وهو الذى اخذ على عاتقه أن يدرسه
جالسا فى مدرسته سمع سائر الاطفال ينشدون :
Alma Redem Lotaris من كتابهم
فاقترب منهم على قدر ما اسعفته شجاعته كى ينظر
وراح يستمع فى عناية الى عملهم والاجزاء التى ينشدونها
الى أن حفظ الابيات الافتتاحية عن ظهر قلب
لم تكن لديه اية فكرة عما تعنيه تلك الكلمات اللاتينية
لقد كان بالغ الحداثة ، بالغ الرقة ايضا اخضر العود
ولكنه مضى فى نهاية الامر ذات صباح
وسأل أحد زملائه عن معنى الانشودة
ولم كانوا ينشدونها . كان شديد التشوف
الى ان يعرفها حتى انه جثا على ركبته
سائلا الصبى ان يشرحها له ان تكرم
كان زميله أكبر منه ..
وقد أجابه بهذه الكلمات : « ان هذه الاغنية قد ألفت ، فى الايام الخوالى »
ـ فيما يقولون ـ للصلاة والتحية :
لتحية سيدتنا المباركة وهى الآن فى الاعالى
حتى تساعدنا عندما نموت
وتكون لنا غوثا . ذلك كل ما اعرفه
وانى لاستطيع ان أتعلم الغناء ولكنى فى تعلم قواعد اللغـــة بطىء »
« او قد الف هذا النشيد لتبجيل
والدة المسيح » تساءل هذا الطفل البرىء « ولئن أمكننى
فمن المحقق انى سأبدى مثابرة
على حفظه عن ظهر قلب لانشده فى عيد الميلاد
ورغم انهم خليقون بان يؤنبوننى اذا لم اتمكن من ترديد
كتاب صلواتى ، رغم انهم يضربوننى ثلاث مرات فى الساعة
فساحفظ النشيد تكريما لها ، ما استطعت الى ذلك سبيلا »
وهكذا راح زميله سرا ، فى كل يوم
يعلمه الانشودة عن ظهر قلب وهما عائدان الى المنزل
كان الطفل ينشدها فى وضوح طفولى
وفى شجاعة ، كلمة كلمة ولحنا بعد لحن
كانت تفعم حلقه الصغير مرتين فى اليوم
وهو يذهب الى المدرسة ويعود منها مرة أخرى
مثنيا على والدة المسيح بكل قوته وطاقته .
كان هذا الطفل ـ كما قلت ـ يمضى عبر
شارع اليهود ويروح من تلقاء نفسه
ينشد انشودته ، كل يوم ، فى مرح
Alma Redem Lotsris اذ ترتفع الانشودة عاليا
كانت رقة والدة الهنا
تنفذ الى قلبه فلم يكن له الا أن يصلى
وينشد وهو يمضى فى طريقه جيئة وذهابا
هز الشيطان الافعى ، أول أعدائنا ،
هذه القلوب اليهودية التى تتخذ منها عشه الغضوب
انتفخ وقال : « انظر أيها الشعب اليهودى ! »
أليس هذا شيئا ينبغى التكفير عنه ؟
او يجمل بنا ان ندع مثل هذا الصبى يهيم على وجهه كيفما يروق له ؟
مترنما ، كى يثير حفيظتكم بنشيد الانشاد والامثال
متحديا بذلك ما لقوانينكم المقدسة من احترام
راح هؤلاء اليهود جميعا يتآمرون منذ ذلك الحين
لازالة هذا الطفل البرىء من على وجه الارض .
وفى زقاق مظلم عثروا على
قاتل يمتلك ذلك المكان الخفى واستأجروه
وبينما كان الطفل يمر فى خطوه السعيد
قبض على ذلك اليهودى الملعون وامسك به وذبح
حلقه الصغير والقى به فى حفرة .
ألقى به ـ فيما اقول ـ فى بالوعة مستورة
حيث اعتادوا ان يلقوا بفضلاتهم
ايه ايها الشعب الملعون : شعب يهوذا وقد عاد مرة أخرى
ماذا يجديك هدفك الشرير ؟
ستنكشف الجريمة وليس هناك ما يمكنه أن يحول
بين مجد الله وبين الانتشار
اذ أن الدم يصرخ معلنا فعلتكم الملعونة
حتى من مثل هذه البذرة .
« ايه أيها الشهيد الذى زف الى النقاء
الآن يمكنك أن تترنم وأن تتبع قدما
حمل السماء الابيض السماوى » فكذلك قالت
« وهو الذى كتب عنه القديس يوحنا الانجيلى العظيم
قائلا انهم سيتسربلون هنالك
بثياب بيض أمام ذلك الحمل ويترنمون من جديد
أولئك الذين لم يعرفوا امرأة قط .
لبثت هذه الارملة البائسة فى الانتظار طوال تلك الليلة
لبثت تنتظر ولدها دون جدوى
وفى ساعة مبكرة جدا خرجت مع نور الصباح
شاحبة من جراء رعبها الذى لم تذق معه نوما وفكرها المشغول
وبحثت عنه فى مدرسته ثم بحثت عنه ذاهبة آيبة
فى سائر الاماكن وأخيرا تناهت اليها الانباء
بانه شوهد ـ لآخر مرة ـ فى شارع اليهود
* * *
كان صدرها ينطوى على شفقة الامهات
فخرجت من دارها وكأنها نصف مجنونة
الى كل مكان تخال
انه قد يكون من المحتمل أن تعثر فيه
على طفلها . والى والدة المسيح المتواضعة الرحيمة
صرخت من قلبها .. وأخيرا وجدت نفسها
بين اليهود اللاعين ، وبينهم راحت تبحث
* * *
راحت تسأل ـ وهى تصرخ صرخات تدعو الى الرثاء ـ
كل يهودى يسكن فى ذلك المكان

تسالهم عما اذا كانوا قد رأوا طفلها يمر بهم
واجابوها قائلين : كلا . بيد ان المسيح صاحب النعم
ألقى فى فكرها بعد فترة قصيرة
أن تذهب ـ وهى تصرخ ـ الى ذلك الزقاق
حيث القى طفلها فى حفرة .

* * *

أيها الرب العظيم ، يا من أردت لكى يتم مديحك أن تنادى
ذا الفم البرىء ، ما أعظم قوتك !
ان جوهرة الطهارة هذه ، ان هذه الزمردة
ان جوهرة الشهادة هذه ، هذه الياقوتة اللامعة
التى ترقد ـ بحلق مذبوح ـ بعيدة عن الانظار
قد بدأت تنشد من جوف الارض : Alma Redemptoris ●
الى أن راح الصوت يرن فى كل جنبات المكان .

* * *

وما لبث المسيحيون المارون فى الشارع
أن اقبلوا واحتشدوا وقد تولتهم الدهشة لما حدث
وبعثوا فى طلب الرئيس راجين
ان يحضر فحضر وسمع الطفل يترنم
وما لبث الرئيس وهو يثنى على المسيح ملكنا السماوى
ويثنى على أمه العزيزة شرف الانسانية
ان أمر بوضع اليهود جميعا فى الاغلال والقائهم فى السجن
أخذوا الطفل وهم يندبونه على نحو يدعو للشفقة
وأتوا به فى جو سام واحتفال
وهو ما يزال ينشد أنشودته
الى أقرب مقبرة من هذا الجمع
أما امه التى أغمى عليها
قرب النعش ـ عندما مضوا به ـ فقد تعذر عليهم أن يقنعوها
بقبول اى صلح
كانت بمثابة راشيل اخرى تبكى طفلها .

* * *

عند ذلك اصدر الرئيس حكمه على الرجال
الذين تولوا قتل الصبى وأمر بان يموت
ميتة مشينة يصحبها العذاب هنا وهناك
كل اليهود المذنبين . لم يحد الرئيس عن القانون
« ينبغى للشرور ان تقاتل بما تستحق من شرور »
وقضى عليهم بان تجرهم
الجياد . ثم شنقهم وتركهم يتدلون من عربة

* * *

ورغم ذلك فقد ظل هذا الطفل البرىء راقدا على نعشه
فوق المحراب العالى بينا يتلو القداس .
ثم دنا رئيس الرهبان ورجال ديره
ليعجلوا بدفن الصبى وينثروا
شؤبوبا من الماء المقدس على وجهه
وبينا كانوا يرقون الماء المقدس عليه
ظل الصبى يترنم : Alma ●
عند ذلك بدأ رئيس الرهبان وكان رجلا قديسا
كرؤساء الرهبان ، أو هذا ما ينبغى أن يكون ،
بدأ يبتهل الي الصبي قائلا
بصوت مرتفع : «ايها الطفل العزيز ناشدتك
بفضيلة الثالوث المقدس
الا ما أخبرتنى كيف يمكنك الترنم

وانت مقطوع الحلق او تبدو كذلك ؟ »
« قد قطع عنقى حتى العظام . وانى لاعلم ذلك »
قالها الصبى مجيبا : « ولو انى كنت خاضعا
لقانون الطبيعة لكنت منذ زمن طويل
فى عداد الموتى . غير أن المسيح الذى تجدون مجده
فى الكتب يريد لهذه الانشودة أن تبقى أيضا فى الاذهان
وهكذا فمن أجل تمجيد والدته العزيزة
أظل اترنم Alma ●
عاليا وفى وضوح »

* * *

ذلك البئر من الرحمة ، والدة المسيح الرقيقة ،
قد أحببته طويلا بكل ما يمكننى الاتيان به
وقد كان هذا ـ فى ساعة موتى ـ كافيا
لكى اجتذبها الى جانبى . لقد أمرتنى بان انشد
هذه الانشودة الى أن ادفن
كما سمعتم : وعندما انتهيت من انشاد انشودتى
بدا أنها قد وضعت بذرة على لسانى

* * *

ومن ثم فاننى أغنى كما ينبغى لى ان أغني مرة اخرى
حبا فى تلك المباركة المتسامحة
الي ان تاخذوا تلك البذرة من لساني .

* * *

ذلك ان العذراء قالت لى « انه بعد ذلك
يا طفلي العزيز لاحظ اننى سآتى من اجلك
اذا اخذوا من على لسانك بذرة الحب هذه
ولا تخف فلن اهجرك »

* * *

بيد انه حتى هذا الراهب القديس ، هذا الرئيس للرهبان
لمس لسان الطفل واخذ الحبة
وترك الشبح فى سلام
وفى رقة فاتضحت المعجزة تمام الاتضاح
تساقطت دموع رئيس الرهبان ملحة فى مطر متساقط
ثم هوى ممددا على الارض
ورقد ساكنا كانما شد الى وثاق

* * *

وما لبث جميع أفراد الدير المنتحب أن جثوا
على الارض وأثنوا على والدة المسيح ذارفين دموعا غزارا
ثم نهضوا وتقدموا الى الامام
آخذين هذا الشهيد الصغير من نعشه
وفى تابوت من الرخام النظيف
وضعوا جسمه الصغير ، جميلا رقيقا
حيث يثوى الآن .. ألا فليمنحنا الله أن نلتقى جميعا !

* * *

اى هيواوف لينكولن يا من قتلك على هذا النحو
اليهود الملاعين كما هو معروف
اذا أخذوا من على لسانك بذرة الحب هذه
صل طالبا أن تتغمد الرحمة خطواتنا المتعثرة ، وان
يتغمدنا الله الرحيم برحمة مضاعفة ، رغم أننا قد نكون غير
ثابتين ومتقلبين
فى حبنا وتوقيرنا لوالدة الاله : العذراء مريم « آمين »

ماهر شفيق فريد



تقدمها:

الدكتورة فاطمة موسى

لندن فى أول يونيو ١٩٦٤

ظهرت هذا العام مجلة جديدة للفنون والآداب Art & Literature وهى مجلة عالمية تطبع فى لوزان وتصدر اربع مرات فى السنة ، باللغة الانجليزية ، واذا اعتبرنا هذا العدد الأول نموذجا لما سيعقبه من اعداد فهى عالمية حقا تحمل قصصا وشعرا مترجما عن الايطالية والفرنسية الى جانب ما كتب أصلا بالانجليزية سواء فى انجلترا أو امريكا ، وطابعها العام الاهتمام بما هو جديد وبالقديم غير المعروف فى الانجليزية أصلا ، فمن مقطوعات لشاعر أمريكى فى السابعة عشرة من عمره الى قصة مترجمة لكاتب ايطالى يدعى كارلو اميليو جادا معروف فى بلاده وان كانت هذه أول قصة له تترجم الى الانجليزية كما يذهب المترجم ، الى قصة جديدة لكاتبة تدعى جين ريس Jean Rhys اشتهرت فى العشرينات والثلاثينات برباعية تمثل حلقات مختلفة فى حياة بطلة واحدة تعيش حياة قلقة بوهيمية متنقلة بين انجلترا وأمريكا وفرنسا وخاصة باريس ، ثم اختفى اسمها تماما بعد صدور الرواية الرابعة سنة ١٩٣٩ بعنوان صباح الخير يا منتصف الليل Good Morning Midnight وتعيد المجلة تقديم جين ريس الى قراء الانجليزية ، ويذكرهم بأن هذه الكاتبة ولدت فى جزر الهند الغربية سنة ١٨٩٤ وتلقت علومها فى انجلترا ، وتسكعت فى باريس وفينا فى أعقاب الحرب العالمية الأولى مثلها فى ذلك مثل كثير من الكتاب والفنانين من « جيل الضائعين » الذين قضوا شبابهم فى باريس ما بعد الحرب الأولى وأضحوا فيما بعد أعلاما فى الأدب والتصوير وغيرهما من الفنون ـ ويعجب لماذا نسيها القراء والنقاد فى السنوات العشرين الماضية ولم ينسوا لورنس أو الدوس هكسلى او كاترين مانسفيلد ، ولعل السبب يرجع ـ فى رأيه ـ الى أنها كانت فى الواقع سابقة لعصرها فان أسلوبها وشخوص قصصها تناسب الستينات ولا تكاد تجد بينها وبين معاصرى شبابها سببا .

ويروى المحرر أن كتبها نفدت من السوق منذ زمن بعيد وما من ناشر يرضى أن يعيد طبعها حتى قدم البرنامج الثالث فى الاذاعة البريطانية احدى قصصها فى مسرحية ، فأثار اهتمام بعض المستمعين الذين أخذوا فى البحث عنها حتى عثر عليها فى عنوان مغمور فى مقاطعة كورنوال وقد وجدوها ما زالت تكتب فنشرت لها لندن ماجازين بعض القصص التى كتبتها أثناء الحرب العالمية الثانية وقد قبل أحد الناشرين أن ينشر لها رواية طويلة بعد مراجعات عدة وبعد أن تحملت مرارة رفضها مرات ومرات ، ولا عجب فموضوعها غريب حقا ، وهى ثلاثية هذه المرة وعن زوجة مستر روتشستر ! ولعل كثيرين من القراء من قرأوا جين اير فى أصلها الانجليزى أو ترجمتها العربية ، أو شاهدوا فيلم أورسون ويلز الشهير ، لعلهم يذكرون ذلك السر الرهيب الذى كان روتشستر يخفيه فى قصره ، وتلك الضحكات والصرخات المجنونة التى كانت تجلجل فى سكون الليل أحيانا ، فتبعث الرعب فى نفس المربية الغريرة كانت صرخات زوجة مستر روتشستر تلك المرأة الرهيبة التى تزوجها فى شبابه فى جزر الهند الغربية ، فتاة غنية جميلة من اصل كريول Creole ، أى بيضاء من سلالة السادة الأسبان ثم جعلت حياته بعد فترة وجيزة جحيما لا يطاق ، الى أن عرف سر الجنون المتأصل فى اسرتها فعاد بها الى بلاده وأودعها سجينة فى قصره لا يعلم بسره وسرها احد ، وظل هو رهين المحبسين : زواجه بها الذى يحول بينه وبين الزواج بغيرها ، ومزاجه الثائر الذى يأبى أن يسلم بما فرضته عليه المقادير وشريعة الزواج

في دينه وعصره ، فيهيم على وجهه في أوروبا ينشد الحب والسلوان حيث تباع الشهوة باسم الحب ، ولكنه يجده أخيرا في بيته وعند مربية ربيبته ، عند چين الفقيرة التي لا تملك حسبا ولا جمالا ولكنها تملك من قوة الشخصية وقوة العقيدة ما يقف بينها وبين المضي في مهزلة الزواج بسيدها وحبيبها ما دامت زوجته على قيد الحياة .

ولم ير القراء حتى يومنا هذا في زوجة روتشستر الا شيطانا مريدا ، فقد تلبس الشيطان جسدها حقا ، وصورتها شارلوت برونتي في صورة الوحش الهائج الذي لا يثير الا الخوف والاشمئزاز ولايخرج من محبسه الا ليثير الخراب والدمار فيما حوله وقد هلكت برثا المجنونة هذه بعد أن أشعلت النار في القصر وكادت تودي بحياة صاحبه ، الذي يكفر عن خطيئته اذ فكر في اتخاذ زوجة ثانية بفقد ذراعه وبصره .

ويتنهد القارىء ارتياحا لهلاك الزوجة وخلو الطريق لينعم روتشستر وچين بزواج سعيد بعد ما عاناه كل منهم .

وتأتي اليوم چين ريس التي ولدت وشبت في جزر الهند الغربية لأم من أصل كريول كزوجة روتشستر تماما ، وتفكر في هذه القصة من وجه جديد ، ان الشخصية التي تخلبها هي شخصية الزوجة المجنونة وكانت في شبابها جميلة غنية انها تمثل جيلا كاملا من نساء السادة في هذه الجزر وقد رأين حياتهن تتنابها أحداث جسام وتكتنفها أسرار عجيبة ، فقد افقر تحرير العبيد غالبية الأسر ، وحمل جنس السادة تركة مثقلة من الكبرياء والعقد تشبه الى حد كبير ازمة أهل الولايات الجنوبية الامريكية التي صورها فوكنر وتنيسي وليمز .

وقد نشرت المجلة الجزء الأول من الثلاثية ترديد زوجة روتشستر عن شبابها وكان هذا قبل لقائها بزوجها وقبل ظهور دلائل الجنون عليها — فتحت عنوان بحر سارجاسو واسع تروي الفتاة ذكريات طفولتها في جاميكا ، ولما كانت نهاية البطلة محددة بما حدث لها في قصة چين اير ، وبالحرائق العديدة التي حاولت اشعالها في بيت روتشستر حتى أفلحت في النهاية في تهديمه ، فان الجزء الأول مليء بالتفاصيل التي تجعل من الحريق سببا من أسباب جنون الفتاة وموضوعا theme يربط بين أجزاء حياتها ولعل خبرة الحريق الكبير ، عندما أشعل الفلاحون من العبيد المحررين النار في القصر الكبير وحاصروا الفتاة وأسرتها بالسباب والوعيد وهم يحاولون الهرب ، وأم الفتاة نصف مجنونة تريد الرجوع لتنقذ بناءها المحترق بعد أن انقذت طفلها الكسيح من فراشه واشتعل شعرها بالنار — لعل هذا المنظر الرئيسي خير مقدمة للمنظر المشهور في چين اير عندما تقف الزوجة المجنونة منتصرة على قمة ثور نفيلد وقد اندلعت ألسنة اللهب من جميع النوافذ واشتعل شعرها وهي تصيح صيحات انتصار مجنونة .

لقد خلقت الكاتبة من هذه المرأة بطلة شبيهة الى حد كبير بغيرها من الشخصيات التي خلقها قلمها في القرن العشرين ، فتاة غريبة مهددة تصارع الحياة فتصرعها الحياة غالبا .

ولعل من أكثر المقالات مطابقة لمقتضى الحال في هذا العدد الأول من مجلة عالمية للفنون والآداب مقال بعنوان « نصف قرن من المجلات الصغيرة » Fifty Years of Little Magazines

وعبارة « المجلة الصغيرة » في اللغة الانجليزية تعني مجلة مخصصة للآداب والفنون ولا تعتمد على دار نشر كبيرة أو حزب سياسي أو هيئة حكومية تمولها ، وهي تشبه في وظيفتها مسرح الجيب الذي يسمى بالانجليزية مسرحا صغيرا أيضا little theatre ،وكاتب المقال هو الكاتب الانجليزي سيريل كونولي وقد كان رئيس تحرير المجلة Horizon الشهيرة لمدة عشر سنوات .

وقد لخص الكاتب تاريخ عدد لا يحصى ولا يعد من هذه المجلات الأدبية ظهرت بالانجليزية في السنوات الخمسين الماضية ، وتتراوح أعمارها ما بين شهور قلائل (عدد أو عددين) وعشر سنوات ، وان استمر بعضها في الصدور حتى يومنا هذا ولعل المثال الفريد في هذه الحالة هو مجلة شعر الأمريكية التي سبق أن أشرنا الى بعض اعدادها في هذا الباب ، ويبدأ الكاتب بابراز دور هذه المجلات في اخصاب الأعمال الفنية ، وانه لا حياة للحركات الأدبية ولا للأدب بدونها ، ويذكر القراء بان انتاج أعلام اليوم من الكتاب والشعراء قد نشر أول ما نشر في هذه المجلات المغمورة التي كثر عددها بعد الحرب العظمى الأولى ، فيها ظهر شعر اليوت وأودن وكثير من شعر ييتس ، وروايات جويس الطويلة صورة الفنان في شبابه ويوليس وغالبية قصص هيمنجواي القصيرة ، والمجلة الجيدة تجمع شمل كتاب كثيرين فيتأثر بعضهم ببعض ، حتى ولو كانوا في عزلة ، فيؤثرون في العصر الأدبي ويلونونه .

وهو يقسم هذا النوع من المجلات الى صنفين أو فصيلتين أحدهما دينامي والاخر انتخابي ، وحياة المجلة الدينامية قصيرة في العادة ولكن يلفها نور باهر وتتبلور حولها ذكريات الكتاب اذا ما نظروا في ماضيهم ، واذا طالت حياة المجلة الدينامية انقلبت الى انتخابية . أما المجلة الانتخابية فهي تمثل العصر أيضا ولكنها لا تملك ان تتجاهل الماضي ولا تقاوم اغراء مقال جيد من « المعسكر المضاد » .

فرئيس التحرير في المجلة الدينامية يديرها كما لو كانت معسكرا للهجوم على مواقع الاعداء ، اما محرر المجلة الانتخابية فمثله مثل صاحب فندق ممتاز تمتلىء حجراته كل شهر بمختلف الألوان والأشكال من النزلاء ، ويمر الكاتب مرا سريعا ببعض الأسماء الشهيرة من المجلات التي اختفى أكثرها اليوم ليضع كلا منها في احدى الفصيلتين فنراه يضع مجلة هو « الأفق » في باب المجلات الانتخابية ، ويعترف أن مثل هذه المجلة قد تصبح بمرور الوقت غثة محافظة ، وقد تعوق تقدم الحركات الأدبية ، ولكن محررها يشعر أن من واجبه أن يحافظ على قيم معينة وأن يؤكد قيمة مشاهير الكتاب ، وأن ينفض غبار النسيان عن بعضهم أما المحرر الدينامي حقا فيتجاهل الماضي تماما ، ومجلته بطبيعتها قصيرة الأجل وكتابه مغمورون يمتازون بعنف وحماس شديدين ، وهو يبدأ عادة بمبلغ محدد من المال ينفقه اي يخسره ثم يتوقف عن النشر لأنه لا يبحث عن الأسماء اللامعة ليرفع رقم التوزيع ، وهو في العادة دون الثلاثين وكثيرا مايفقد حماسه بعد وقت طال أم قصر .

ويعدد الكاتب أسماء بعض هذه المجلات بادئا بالمجلة الانجليزية The English Review التي أسسها فورد مادوكس فورد سنة ١٩٠٨ على غرار مجلة فرنسية تحمل اسما مشابها ، وقد

انشاها فيما زعم لينشر قصيدة لتوماس هاردى عن الاجهاض تصدر نشرها فى مكان آخر ، وقد اكتشف فورد فى الشهور الثمانية عشرة التى قضاها رئيسا لتحرير تلك المجلة عددا كبيرا من الفنانين الشبان الذين أصحوا اليوم أعلاما شهيرة ـ اكتشف د. هـ. لورنس وعزرا باوند والكاتبة التى ذكرناها فى مطلع هذا المقال ، ثم اخذ عزرا باوند يكتشف شبابا جددا من الشعراء فكان اول من أشاد بقيمته شاعر يدعى ت. س. اليوت وهكذا .

ويمر الكاتب مرا سريعا ببعض موضوعات الاعداد الثلاثة الأولى فترى قصيدة لتوماس هاردى وقصة لهنرى جيمس (ولم يكن وقتها فى حاجة الى من يكتشفه !)

وذكريات لكونراد وقصة بعنوان الغارة لتولستوى وجزءا من تونوبونجى لويلز .

وكل هذا يذكرنا بالدور الذى لعبته المجلات العربية فى فترة مشابهة فى نشر الأعمال الأولى لهيكل والحكيم والعقاد وطه حسين وغيرهم وقد آن الوقت أن تحصر وتدرس وتكمل مجموعاتها

قبل ان يندثر أكثرها ، وفيها مرجع هام لدراسة تطور الأدب العربى فى هذا القرن .

وقد كثر الحديث فى هذه الأيام عن فترة العشرينات التى كانت تمثل مرحلة « التلمذة » والكفاح من آجل الظهور بالنسبة لأعلام فنون الكلمة قضى بعضـــهم وما زال غيرهم بيننا نتمنى لهم مديد العمر ومزيد الانتاج ، ولعل من أهم ما أهاج ذكريات تلك الفترة فى باريس خاصة نشر رسائل الكاتب الأمريكى سكوت فيتزجيرالد وبعض ذكريات شباب هيمنجواى ، وقد نشرت جريدة الأوبزرفر الأسبوعية ثلاث حلقات من هذه الذكريات ، تصور الحياة البوهيمية التى كان يحياها خليط من شباب اوروبا وامريكا الموهوبين وكلهم تقريبا فقراء مغمورون ، لا يهمهم من امرهم شيئا الا البحث عن وسيلة التعبير التى تناسب كل منهم سواء كانت أداته منظومة أو منثورة ، أو الصورة أو النحت الى آخر ما تعج به باريس شبابهم من فنون .

وقد ذكرت وانا فى خضم هذه الذكريات التى تزدحم سواء فى صفحات الفن والأدب الجديدة أو فى ذكريات همنجواى أو رسائل جيمس جويس ، ذكرت لفتة بارعة للدكتور حسين فوزى انها نفس المدينة ، ونفس الحقبة التى أنتجت فنان العربية الأول توفيق الحكيم وعكسها فى زهرة العمر وعصفور من الشرق !

***

مجلة علم الجمال والنقد الفنى Aesthetics & Art Criticism

(فصلية تصدرها الجمعية الأمريكية لعلم الجمال بجامعة وين ومتحف كليفلاند للفنون الجميلة)

فى عدد الشتاء الماضى من هـــذه المجلة بحث بقلم استاذ سويدى من جامعة أوبسالا يؤلف فى علم الجمال باللغـــات السويدية والبولندية والانجليزية ، وقد ألقى البحث أساسا فى جامعة وارسو ببولندا ونشرته مجلة علم الجمال الأمريكية وهانحن ننشر له تلخيصا بالعربية والبحث بعنوان :

تذوق الأعمال الفنية The Uses of Works of Art

والحق ان ترجمة كلمة Uses بكلمة تقابلها بالضبط فى العربية مشكلة صعبة ، لان الكلمة فى معناها الانجليزى قد تعنى فوائد أو استخدام أو استعمال ولكنها فى هذا المجال أقرب الى كلمة « تذوق » العربية اذا كان التذوق هنا لا يحمل بالضرورة معنى الاستحسان بل لا يزيد على عملية « ممارسة » العمـل الفنى ، والواقع أن البحث موضوعه « ماذا يحدث لنا عند تلقى العمل الفنى ؟ »

ويبدأ الاستاذ برونيوس Brunius حديثه باستعراض مكان علم الجمال فى بحـــوث الانسانيات مؤكدا أن علم الجمال فرع قديم من فروع البحوث الانسانية ، الا أن اسمه أحدث سنا من تراثه ، أى أن كثيرا من البحوث القديمة مما يدرج تحت أسماء أخرى تنتمى فى حقيقتها الى فرع علم الجمال .

« ان ذلك التراث الطويل من افلاطون الى يومنا هذا تنقصه المعالم المحـددة بقدر ما يجتذب من باحثين تختلف أمزجتهم ومذاهبهم واهتماماتهم فى البحث .

وقد كان علم الجمال فى الماضى من نوعين : تاملى ونظرى وكلاهما قد بنى على مجموعات من الفروض معقدة ومتشابكة فيما بينها ، كما راينا أيضا نوعا من علم الجمال التطبيقى يرشد الى كيفية الابداع فى الفنون وفى صورة النقد التطبيقى يعرف القارىء بالأعمال الفنية وقد انهارت المذاهب التاملية ، واضطر الجماليون الى النزول الى الأرض مثلهم فى ذلك مثل الفلاسفة من كل لون ، وقد اتخذوا لانفسهم موقفا نقديا واتجاها تمثيليا، وما زالوا يدرسون نفس « حزمة » المشاكل التى خلفها لهم تراثهم مستخدمين فى ذلك التحليل المنطقى التجريبى ، آملين Semantics أن يوفروا للجيل القادم من الجماليين نقطة بداية جديدة .

وكثيرا ما يحدث أن يقتصر الجماليون على مناقشـة نقط البداية فى البحث وتستغرق المشاكل الأولية جل اهتمامهم فلا يجدون وقتا لدراسة الاعمال الفنية نفسها »

ويسخر الكاتب من هذا الاتجاه ويشبه أصحابه بالطواويس تلمع ريشها وتدور حول نفسها ، وحول بعضها البعض معجبة بزينتها وهو يذهب الى ان زمان الجهود التاملية والميتافيزيقية قد مضى الى غير عودة ، وأن المحاولات النظرية الخالصة التى تسود اليوم قد ادت بالكثيرين الى دراسة مفهوم الفن ومفهوم التجربة الفنية والقيمة الفنية بطريقة أبعد ما تكون عن المنطق او الحقائق التى تعبر عنها هذه المفاهيم .

ويستدرك الكاتب مؤكدا أن نقطة البداية فى دراسات علم الجمال ذات أهمية قصوى ، اذ علينا أن نبدأ بتعريف ما نعنيه بعلم الجمال والجمال والفن وجميعها ألفاظ تستعمل فى حديثنا اليومى وعلينا أن نعزلها عن تيار الحديث اليومى ونضفى عليها معنى تكنيكيا واستعمالا محددا .

ويقترح الكاتب بدلا من تعريف علم الجمال أو الاستطيقا أن نبدأ بتحديد وظيفة المشتغل به فنجد أن المشاكل التقليدية التى تشغله تدور حول طبيعة الأعمال الفنية وما بينهـا من تشابه واختلاف ، كما تدور حول طبيعة التجربة الناتجة عن تذوق (أو قل ممارسة) العمل الفنى ، وتفسيره وتقييمه ، وكلها فى نظـر

الكاتب من صميم ميدان المشتغل بعلم الجمال ، ويجب أن يبحثها لا على أساس ما هى ولماذا بل على أساس كيف ؟

وفى اعتباره أن هذه هى الطريقة الوحيـــدة للخروج من الدائرة المفرغة التى تثيرها الأسئلة ، فاننا اذا بدأنا السؤال بكيف كانت الاجابة لا محالة وصفا لوقائع ، فنسأل مثلا كيف نستخدم كلمة الجمال وكيف نستعمل (أى نتلقى) العمل الفنى ؟ وكيف يستعمل المختص — أى الناقد — العمل الفنى ؟ (أى يتلقى او يتذوق) كيف نفسره ونقيمه وكيف يفسره النقاد ويقيمونه ؟ وكيف نحقق ونقبل ما يقال لنا عن الأعمال الفنية ؟

ويشرح الكاتب لماذا تعمد أن يستخدم لفظة يستعمل Use وهو يتوقع أن تثير كثيرا من الأسئلة والاعتراضات ولكنه فضلها على غيرها من الكلمات التى تستخدم فى هذا المجال لألفـاظ « التجربة » « والاتجاه » والاستجابة والعاطفة لأنها جميعـا ألفاظ تثير فى الذهن أفـكارا سابقة تعوق ما يريد التعبير عنه .

ويعرج الكاتب الى مفهوم الجمال ليثبت أن تعريف الجمال قد اختلف باختلاف الفلاسفة والعصور وأننا لا يمكن أن نبدأ من مفهوم الجمال اذا أردنا أن نصل الى ما نريد من خلق نوع من الاستطيقـــا العاملة — أى التى يمكن تطبيقهـــا فى كل الأحوال .

ويبدأ فى شرح نظرية بأن يضرب مثـــلا بقطعة من الخشب صورت على شكل رأس حصان ، فلو عرضناها على بعضهم قال هذه قطعة من الخشب المنحوت ، وقد يقول آخر انها تمثل رأس حصان وثالث انها قطعة من لعبة الشطرنج ، وكلها اجابات صحيحة تعبر عن ما هو هذا الشىء ؟

ولنفرض أن هذه القطعة الصغيرة عرضت على انسان لايعرف شيئا عن الشطرنج ، لم يلعب هذه اللعبة فى حياته ولم يرها ولم يسمع بها ، فهو لا يعرف شيئا عن استعمال الحصان فيها انه ببساطة خارج معنى الحصـــان وانه فى الحقيقة وسيلة لمجموعة من القوانين ، فان وقع الحصان عليه يختلف تماما عمن يعرف لعبة الشطرنج ويعرف على الأقل قواعدها العامة وكيف يستخدمها فى مواقف معينة على الرقعة المسطرة فهى بالنسبة له لا تفسر بأنها قطعة نحت أو تمثال لحصان ، انها رمز لحركات معينة على ملعب .

فى لعبة الشطرنج قد يختلف حجم الحصان أو شـــكله ولـكنه « الحصان » على أى حال ، فاذا كنت تعرف اللعبة فستتعرف عليه ولو كان وسط تماثيل صغيرة لا علاقة لها بالشطرنج .

وقد يراها شخص من هواة جمع التحف الصغيرة فيضمها الى مجموعته قائلا : لا يهمنى ان كانت قطعة من لعبة شطرنج ، انها واحدة من مجموعتى الفريدة من التماثيل الصغيرة ، فهو هنا يستعملها تبعا لقوانين أخرى غير قوانين لعبة الشطرنج ، وقد يراها طفل صغير فيصيح انها تشبه الحصان وهو على حق بما يقول ، وان كان استخدامه لهذه القطعة الخشبية يختلف عن استخدام جامع التحف ، وكل منهما يستعملها تبعا لقواعد مختلفة ، وهذه القواعد مبهمة ولكنها موجودة ومختلفة بالنسبة للطفل ولجامع التحف وللاعب الشطرنج الا أن لاعب الشطرنج هو الذى يستخدمها تبعا للقواعد التى خلقها من أجلها الصانع .

***

ولنخرج من المثـال السابق بمجرد تعريف لهـذه القطعـة الخشبية علينا أن ندخل « استعمالها » فى اعتبارنا ، وهـو ما تحدده قواعد خفية .

والعمل الفنى مثله مثل الحصان فى لعبة الشطرنج — انه هو أيضا وسيلة لمجموعة من القواعد a vehicle of rules ، وعندما نتفق على أن شيئا ما عمل فنى فهذا يتضمن أنه ينتمى الى عائلة كبيرة من الأشياء نسميها فنا وفى مجتمعنا عدد من القوانين تحدد اذا كانت بعض الأشياء تدرج تحت كلمة « فن » أو لا تدرج ، كما أن عبارة « عمل فنى » تتضمن حكما بأنه عمل فنى جيد أو جيد جدا .

وعبارة التقييم هى الأخرى تتبع قوانين غير واضحة بمعنى ما ..

وفى لعبة الشطرنج لا تختلف القاعدة فى الاتحاد السوفيتى عنها فى أمريكا أو السويد ، وقد لا أفهم لغة البلاد ولكنى أستطيع أن ألعب فيها الشطرنج ، لأنى ألعبها حسب القواعد المعروفة .

وهناك لاعبون حاذقون وآخرون هواه ، واللاعب الحاذق ينظر الى اللعبة بتوقعات معينة وكذلك الهاوى ، الا أن هذه التوقعات تختلف ، فالتخصص يختلف عن الهاوى واستخدامهما للقاعدة يختلف باختلاف قدراتهما .

وعندما نصنف العمل الفنى بطريقة عادية ونقول انه جيد أو ردىء فان هذه العملية تتبع مستوى توقعاتنا ، وهى مرتبطة تماما بمدى معرفتنا بقواعد الفن ، بالقواعد التى مرن الفنان على أساسها ، وبالقواعد التى يتطلبها النقاد وبالقواعد التى تكون ما يسمى بالذوق العام .





تقدمها : نجاة شاهين

شعر الفتوح الاسلامية فى صدر الاسلام

ونوقشت الرسالة المقدمة من السيد النعمان القاضى لنيل درجة الماجستير فى الادب العربى من قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة تحت اشراف الدكتور شوقى ضيف ، وموضوع هذه الدراسة هو شعر الفتوح الاسلامية فى صدر الاسلام ، وهو موضوع يتناول الدراسة الفنية فى شعر المحاربين من العرب المسلمين فى فترة مشرقة من فترات تاريخهم ، بل لعلها أكثرها اشراقا اذ هى الفترة التى تزخر باسمى المشاعر الروحية الاسلامية ـ ويتجلى فيها أثر الاسلام عقيدة وفكرة فى نفوس العرب وفى حملهم على البذل والتضحية والفداء ، كما أنها تصور الانقلاب الفكرى الهائل الذى أحدثه الاسلام عن طريق الارتقا، بالنوازع الوجدانية القبلية والفردية الضيقة الحدود الى وجدان كبير متوحد من اجل هدف واحد نبيل ، يتمثل فيه المسلمون الاخوة الصادقة تمثلا كاملا .

والى جانب هذا اخذ المسلمون فى هذه الفترة يتمثلون دينهم فى هذا الاطار الفكرى خير دين ارتضاه الله ـ وقد خلق هذا التمثل فى نفوسهم شعورا متوثبا لا يقنع بالانطواء ، فاندفعوا ينتشرون خارج حدودهم الى الشرق والشمال والغرب لا يابهون بقوة فى الارض وهم على ثقة كاملة من نصر الله .

يقول الباحث ان شعر الفتوح الاسلامية فى هذه الفترة يرسم صورة مشرقة لهذه الانطلاقة الهائلة الواسعة التى انتزعت العربى من حيزه الضيق المحدود لتطوف به فى ارجاء ممتدة وبعيدة لم يستشرفها من قبل ، كما أنه يرسم صورا رائعة اخرى لذلك الايمان القوى والتصديق العميق ، بما وعد به المؤمنون المجاهدون ، وعلى هذا فان شعر الفتح بتصويره للآثار النفسية لما تمثله العرب من روح الاسلام يكشف فى جلاء عن الأسباب الفعالة فى انتقال هذه الأمة من ضلال وضعف وتخبط فى عمايات الفتن والتناحر الى ما صارت اليه من اقتدار على رسم خريطة جديدة للعالم آنذاك .

الى جانب هذا كان يرسم صورا لبأس المسلمين الأول فى حومات الوغى ، لا يغادر معركة أو اشتباكا حتى ليعد وثيقة تاريخية هامة فى هذا الصدد تسجل نتائج الفتوح ، من الاحتكاك بالبيئات الجديدة ، وتأثر النفوس العربية المنطلقة بتلك الأجواء الغريبة عنها فى بيئتها وحياتها ، وسبل هذه الحياة وما ستحدثته من ظروف الهجرة عن المواطن الأولى من استشعار الاغتراب والحنين .

ولان شعر المعارك الحربية كان أبدا ودائما ، ولدى جميع الامم سجل فخرها وعنوان باسها واناشيد بطولتها ، فقد هذا الأمر سببا من الأسباب التى دعت الى اختيار هذه الدراسة وسيلة متواضعة للفت امتنا العربية فى عزة حاضرها الصاعد ، الى مجد ماضيها وعظمته . وقد ثبت له ان هذه الفترة على غير ما قرر القدماء هى فترة حية ، لم تستطع الظروف القاسية ان تذهب بالمواهب الفنية للنفس العربية التى الفته ومرنت عليه . ومن الغريب أن نجد فى الدراسات الأدبية عناية بشعر الشعراء والمحاربين فى هذه الآونة ، بل أن أكثرهم مجهولون مغمورون وبعيدون عن الأضواء ومحرومون من الاحتفال بشخصياتهم وحياتهم ..

وقد نهج في هذه الدراسة نهج التبويب والتفصيل والترقيم حينا ، والمقارنة والنقد حينا آخر لاستجلاء المقومات والطوابع الفنية للشعر وربطها بمسبباتها ، والأصول التي صدرت عنها، واستهل الدراسة بالوقوف عند دعوى بعض الدارسين الذين يربطون بين شعر الفتوحات وشعر الملاحم ويفترضون أن هذه الأشعار المفرقة ليست الا ملحمة في حاجة الى النظم ، فكان لزاما أن يمهد للدراسة بتقرير حقيقة شعر الفتح التي تنحصر في غنائيته ومخالفته قواعد الشعر اللحمي ومواصفاته .

واستوجب استكناه مقومات هذا الشعر الذي صدر عن الفتوح دراسة الفتوح ذاتها .

ويذهب الباب الثاني من البحث الى التعريف بشعراء الفتوح في التعريف ، ومناقشة ما يشيع حولهم من مشكلات سببها تنوعهم وتعددهم بين شعراء قدماء مخضرمين ، ومحاربين انطقتهم الفتوح ولم تكن لهم شهرة بالشعر من قبل ، من مجهولين ينسب شعرهم لغير قائل . ومن الشعراء المخضرمين القدامى عمرو بن معديكرب الزبيدي شاعر اليمن وفارسها في الجاهلية والاسلام ومن الشعراء المؤمنين الخلص الذين انتجتهم الفتوح القعقاع بن عمرو التميمي تلميذ خالد بن الوليد .

والباب الثالث في أربعة فصول تعالج مقومات الشعر وطابعه .

الفصل الأول : يتناول أنواعه وموضوعاته وما تطور منها وما لم يتطور ، وما استحدث منها وسبب استحداثه ودواعيه.

والفصل الثاني : عن الطوابع الاسلامية ، ويبين فيه آثار الاسلامية في هذا الشعر من صوره عن وجدان الجماعةوالأخوة الاسلامية الجديدة ، وروح الدين ومثله ، ويصور احاسيس المحاربين ومشاعرهم الدينية الجديدة ، وما تأتي لهم منصياغة المعاني الاسلامية المتعددة في أشعارهم .

وفي الفصل الثالث : دراسة ما وسم هذا الشعر من السمات الشعبية التي بعثها تعلق المسلمين باحداث الفتوح ورواياتها وزخرفتها والتغني بها ، وما وجد من شعر مجهول القائل كثير ، كما عرض لاحاديث البطولة بين الواقع والاسطورة وقصص الفرسان المشاهير وتلونها ونموها وتضخمها ، كما حاول الكشف عن الآثار الناجمة عن كل هذا في الشعر الشعبي .

والفصل الرابع : عن الطابع الشعبي الصرف الذي طبع الشعر والذي كان أثرا من آثار الاسلامية في الصياغة ، ونتيجة للظروف المرافقة لولادة هذا الشعر وما سقط الى الشعر من التقاليد الفنية الموروثة عن الذوق الفني العربي .

ويتضح من خلال هذه الدوافع ما تهدف اليه الدراسة من تجلية القيم التاريخية والاجتماعية لشعر الفتح الاسلامي .

ومصادر شعر الفتح كثيرة ومتعددة الا ان المتقدمين من العرب عالجوا هذا الشعر لا بسبيل الفن وقيمه ، وانما فعلوا ذلك لغاية التاريخ ، وفي مطالب الأحداث التاريخية والتراجم وما أشبه ـ كما فعل ابن عبد البر المتوفى ٣٦٨ هـ بتاريخه للصحابة تاريخا اجماليا في الاستيعاب في معرفة الأصحاب » حينما ترجم لمن اشتركوا في الفتوح منهم ذاكرا آثارا من شعرهم ان كان لهم نصيب من الشعر ومثله في ذلك ابن الأثير المتوفى سنة ٦٣٠هـ في أسد الغابة في معرفة الصحابة» « ابن حجر العسقلاني المتوفى سنة ٨٥٣ هـ في « الاصابة في تمييز الصحابة » .

وبجانب كتب الصحابة ، هناك كتب التاريخ الاسلامي وأكثرها اهتماما برواية شعر الفتوح تاريخ الامم والملوك لابن جرير الطبري المتوفى سنة ٣١٠ هـ .

ومنها أيضا فتوح مصر لابن عبد الحكم ، وكذلك مروج الذهب ومعادن الجوهر للمسعودي المتوفى ٣٤٥ ، وتقع كثرة من شعر الفتح في معجم البلدان لياقوت ، فهو لا يذكر بلدا ولا مدينة ولا قرية ولا محلة للجند الا ويروى ما قيل في فتحها من الشعر ، ولكنه لا يتحرى في الاغلب ذكر المناسبة القريبة ، ولا يحدد الفتح تحديدا تاريخيا قدر تجربة رواية كل ما قيل في فتحها بصورة عامة . .

ومن كتب الأدب التي عنيت بشعر الفتح الأغاني في تراجم الشعراء الذين كان لهم بلاء في الفتح على الرغم من اقتصاره على الترجمة لاولئك المشهورين من الشعراء دون عناية بغيرهم. ومثل ذلك الشعر والشعراء لابن قتيبة .

وهكذا بينما كانت مصادر هذه الدراسة في بابها الخاص بشعر الفتوح تعتمد على كتب الصحابة والتاريخ في الفتوح والجغرافيا التاريخية والأدب ، لم يقتصر الباب الثاني الخاص بشعراء الفتح على الكتب الأدبية الصرف التي تترجم للمشهورين منهم ، ونما كان من الضروري الاعتماد على كل ما يمت الى الفتوح بسبب .

أما عن ثمار البحث فيرى الدارس انه لم يستحدث خارقا بهذا البحث ، وكل ما في الأمر أنه قد تأتى له ان ينعم النظر في هذا الشعر فوجده يستطيع النهوض بازاء الشعر العربي الذي نعرف في كل العصور الأدبية ، وانه يمكن ان يكون مرآة لهذه الفترة الجليلة من تاريخ الاسلام والمسلمين ، اذ يستطيع ان يعين الباحثين في تاريخ الفتوح الاسلامية اعانة ملحوظة في تصحيحه لحوادث التاريخ التي عنى بتسجيلها ، وباماطة اللثام عن وجه الحقيقة بازاء تناقضها واختلاطها ، كما أنه يعين الباحثين في حقل المجتمع الاسلامي لهذه الحقيقة في الكشف عن النظم الاجتماعية والادارية والعلاقات الاجتماعية بين المسلمين ـ كما أن شعر الفتح يستطيع أن يكشف بوضوح عن غزارة الانتاج الشعري في بيئات بعينها ، وعن قلته في بيئات أخرى .

فقد قادت كثرة الشعر على ألسنة الفاتحين في الميدان الشرقي الى دراسة تصنيف الجيوش والامارات التي فتحت هذا الميدان ، فاذا هي في مجموعها نزارية ، واصبح الشعر أو كاد يكون حظا مشتركا بين جميع الفاتحين اذ غطى جميع الأحداث، وسجل الوقائع وسايرها خطوة خطوة فلم يغادر معركة ولميترك صداما ، ولكن الامر على خلاف ذلك في الشام ومصر ، لان الفاتحين الذين فتحوا هذين الميدانين ، كانوا في مجموعهم من عرب اليمن تقريبا ، وكانت نتيجة غلبة اليمن على جند الشام ومصر أننا لا نكاد نجد في الشعر صورة كاملة للفتوح في الشام

كهذه التى فى العراق بينما لا نكاد نجـــد فى مصر شعرا على الاطلاق سوى أبيات قليلة ونادرة . كما قاد هذا التفاوت الكمى فى الانتاج الشعرى للفتوح الى ملاحظة ان لكون المؤرخين ورواة الشعر من عرب العراق دخلا تمثل فى عدم الاهتمام بتـدوين شعر الشام ومصر . كما حدث فى العراق وخراسان .

* * *

اما ماهية شعر الفتح ومقوماته وطوابعه ، فانه يتبين أولا خطره من انجاح الفتوح الاسلامية مما يكشف عن القيمـــة الفاعلية للادب فى صنع الحياة وما كان من استيعاب للطاقات النفسية التى أضرمت فى نفوس المجاهدين وما كان من تصويره لجوانب الحياة الاسلامية ومثلها وقيمها ، وهذا الشعر ينقسم من ناحية الشكل الى لونين متمايزين القصيد والرجز الذى صار فى الفتوح قالبا من قوالب التعبير الفنى كالقصـــيد يتسع لاغـــراض الشعر جميعا ومن العـــوامل التى فسحت للرجز أن يشارك القصيد موضوعاته ، ما أصـــاب الأخير من انكماش فى شكله نتيجة لظروف القتـــال واضطرابها وقلقها ، وعدم اشتماله بعد على ما حظره الاسلام مما يجافى طبيعـــة الظروف الجادة فى المعارك ، فاستحال القصيد مقطعات قريبة فى شكلها من الرجز ، وتخفف من المقدمات الطلليـــة والغزلية . وقد جال شعر الفتح فى موضوعات قديمة كالفخر والرثاء وان تطور خلاله تطورا بينا . فاصبح الفخر بالعقيدة والجهـاد ، وتطور الرثاء الى الايمان المؤكد بالموت والتسليم به والصبر عليه . واستحدث المجاهدون فى الرثاء لونا طريفا صـــوره الشعر والرجز على السواء ذلك هو رثاء أعضائهم وأشـــلائهم رثاء يمتلىء بصور البسالة والاستهانة بما فقدوا .

وفضلا عن هذه الموضوعات القديمة استحدثوا موضـوعات مثل الحنين الى اوطانهم التى تركوها وتصوير غربتهم فى هذه البيئـــات الغريبة ـ كما وصفوا الطبيعة الجديدة والمشاهد الغريبة عليهم فيها .

واصطبغ الشعر فى ألوانه جميعا بصبغ اسلامى خالص فى معانيه وتعبيراته وصوره وألفاظه ، فتعمق الشعراء روح الاسلام من محاكاة المعانى الاسلامية والتعاليم الدينية وآيات القرآن .

وبعد هذا التلخيص بدأ الدكتور عبد الحميـــد يونس فى مناقشة الباحث فاشاد بمنهجه وباختيار الموضوع لأنه يتعرض لفترة طالما نسب اليها مؤرخو الأدب موات الشعر وجموده .

وركز ملاحظته فى الحديث عن فصل الطوابع الشعبية ملاحظا استخدام الدارس للاسطورة بمعنى ما فوق الواقع مطالبا بتغيير هذا التعريف الذى يرتبط اصطلاحا بالميثولوجيا ، على وجـه الخصوص ، ولاحظ أن الشعر لا يصحح التاريخ ، وكان الباحث قد أبان ان فى الامكان ترجيح بعض الروايات التاريخية فى الفتوح اذا ما تواترت أخبار الرواية فى الشعر . كما أعجب بتصـوير الدارس لتكون الوجدان الجماعى للمسلمين فى الفتوح .

ثم تحدث الاستاذ الدكتور المرحـــوم عبد الحليم النجار ، وهى آخر رسالة ناقشها سيادته قبل وفاته ، فبين رحمه الله أهمية هذه الدراسة فى وصل عصور الأدب العربى ، وقيمتها فى التعـــرف على شعر البطولة الاسلامية وانعكاسات الاجواء الجديدة فيه ، كما اشاد بمنهج البحث ، ولكنه اخذ على الباحث بعض الأخطاء اللغوية ، مثل استخدامه كلمة « ألق » وصوبها له باليق .

واخيرا تحدث الدكتور شوقى ضيف فاشاد بالجهد الذى بذله الطالب وبتواضعه وعدم تسرعه فى القاء أحكام قطعية غير مبررة . وقد لاحظ ان سبب قلة الشعر فى مصر والشام ليس نتيجة لكون الفاتحين يمنيين فحسب ، وانما لأن رواة الشعر والأخباريين كانوا جميعا عراقيين فعنوا برواية أشعار العـــراق وأخباره . وقد أعجب سيادته بطرافة شـــــعر الحنين وما استحدثه الشعراء الفاتحون من أبواب .

وقد نال الباحث الاستاذ نعمان القاضى على رسالته درجـة الماجستير بتقدير ممتاز .

